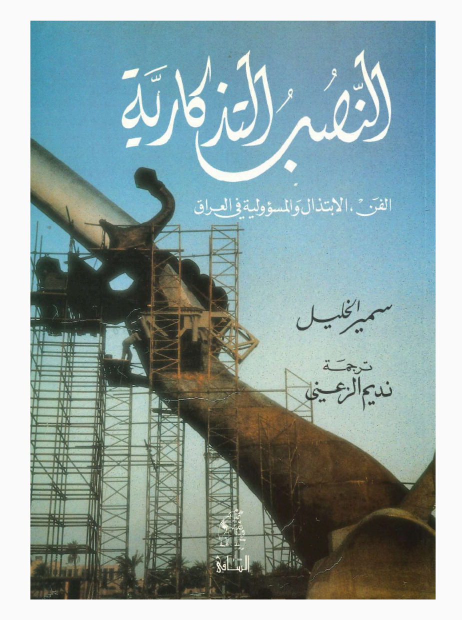

النصب التذكارية
الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق
سمير الخليل
ترجمة
نديم الزعيني
دار الساقي

النُصُب التذكارية

الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق

كتب أخرى للمؤلف:

- جمهورية الخوف
- الحرب التي لم تكتمل

سمير الخليل



الفن، الابتذال والمسؤولية في العراق

ترجمة

نديم الزعيني



الساقي

Samir al - Khalil :
The Monument :
Art, Vulgarity and Responsibility in Iraq

الطبعة العربية

الطبعة الأولى ١٩٩٢

تم نشر هذا الكتاب بالتعاون مع مؤسسة تعزيز الديموقراطية
والتغيير السلمي في الشرق الأوسط

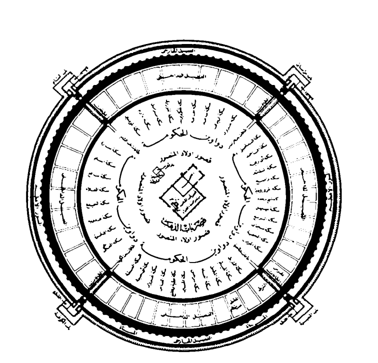
ISBN 1 85516 879 0

DAR AL SAQI
United Kingdom: 26 Westbourne Grove, London W2 5RH
Lebanon: P.O.BOX: 113 / 5342, Beirut.

دار الساقي   ص.ب: ١١٣/٥٣٤٢ بيروت، لبنان



إلى أمّي



دواوين الحكومة
قصور اولاد المنصور
قصر باب الذهب
قصور اولاد المنصور
دواوين الحكومة

نبذة أخيرة عن بغداد

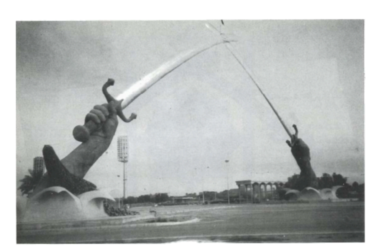
تحدثنا أسفار التاريخ العربية أن بغداد أنشئت في وسط حلقة من نار، وذلك بالمعنى الحرفي تماماً. وتقول الرواية إن مؤسس المدينة، الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور كان يحسب نفسه مهندساً معمارياً من الطراز الأول. وقد تخيل ء اصمة حكمه الجديدة قلعة مسوّرة بإتقان على شكل دائري كامل. ووضع في مركزها الهندسي بالضبط قصراً رائعاً يليق بالملوك أُلحق به جامع كبير، فيما تشعبت بقية أجزاء المدينة نحو الخارج مثل فصوص برتقالة. ونظرا للهندسة الفريدة التي اتسم بها هذا التصور، كان القرار الحاسم الوحيد يتعلق بتحديد أبعاد محيط الدائرة. ويبدو أن الخليفة لم يكن يثق بالرسومات الهندسية. ومع ذلك كان عليه أن يتأكد من صحة قراره قبل الشروع في البناء الفعلي. ولذا كلّف عمّاله بحفر خندق قليل العمق في التراب يقتفي أثر محيط الدائرة المنشودة. وصبّ في هذا الخندق خليطاً من الزيت وبذور القطن ثم أُضرمت فيه النيران. وراقب الخليفة ذلك المنظر المهيب من بقعة تطل على نهر دجلة الذي شهد العديد من الحضارات تولد من تربة واديه الخصيبة ثم تمضي إلى الزوال، وأعرب عن رضاه فأمر ببدء العمل فوراً في تشييد حلقة الأسوار الخارجية الضخمة.

ومر الزمان وحلّت مكان قلعة المنصور على ضفاف دجلة مدينة أخرى أكثر

نوافقاً مع المقتضيات العملية. وكانت أيام ترعرعت فيها لتمتدّ في كل اتجاه مثل أذرع أخطبوط ملقى على شاطىء البحر.

ولكن يبدو أن أساس المدينة لا بدّ أن يترك آثاره في ثنايا تاريخها. فمنذ سنة ١٩٦٨ أخذت تحل محل المدينة التي عرفتها في صباي عينة إيديولوجية جديدة معزولة عن العالم بالأسوار أيضاً. ويدور موضوع هذا الكتاب حول النصب التذكاري الذي يشكل محور مغزاها ذاته. وأنا علمت بذلك العمل الخارق للمرة الأولى في أواخر عام ١٩٨٧. وتم وضع هذا الكتاب في معظمه ما بين عامي ١٩٨٨ و١٩٨٩. وفي هذه اللحظات التي أنتهزها سانحة أخيرة لقول شيء ما، تقوم جيوش جرّارة بتطويق بغداد. فهل بقي ثمة ما يمكن أن يقال؟ ان الكلمات فقدت قدرتها على التعبير. وأنا أفكر في الأقارب والأصدقاء القلائل الذين ما زالوا يعيشون داخل البلاد. ما الذي يحمله الغد؟ لا أحد يدري. ولا ينبغي لأحد أن يرتكب حماقة التنبؤ بما يخبئه الغد. فآلهة بغداد القديمة قد نهضت من لهيب أساسها المستعر وإنسانية الجميع مهددة اليوم بخطر الحريق المقبل الرهيب.

سمير الخليل ـ لندن في سبتمبر ١٩٩٠



١ ـ النصب المعروف باسم «قوس النصر» ـ بغداد، ١٩٨٩.

تمهيد

في يوم ٨ أغسطس ١٩٨٩ شهد الشعب العراقي افتتاح نصب تذكاري جديد. وبطاقة الدعوة التي وجهت إلى نخبة منتقاة من الضيوف تقول عنه بحق إنه «من أضخم الأعمال الفنية حجماً في العالم» (أنظر الشكلين رقم ١ و٢). وهذا النصب المعروف باسم «قوس النصر» كان وليد تفتق قريحة الرئيس العراقي صدام حسين الذي أعلن عن المشروع لأول مرة في سياق كلمة ألقاها بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩٨٥ ورسم له تصميماً أولياً بخط يده، ثم أعيد طبعه على بطاقات الدعوة مع فقرة من نص الخطاب المشار إليه (انظر الشكل ٣). أما



النصب كما هو موصوف في بطاقة الدعوة التي أرسلت إلى الضيوف المختارين لحضور حفل الافتتاح، وأصدرتها اللجنة التنفيذية لقوس النصر، التابعة لوزارة الإسكان والتعمير: بقوس النصر العربي «برعاية السيد الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله ورعاه)، وتنفيذاً لأمر سيادته، وبمناسبة مرور عام على يوم النصر العظيم، يفتتح «قوس النصر» في يوم الثلاثاء الموافق ٧ محرم ١٤١٠ هـ والمصادف ٨ آب ١٩٨٩ م. هيئة نصب قوس النصر، وزارة الإسكان والتعمير»

وعلى الجانب الخلفي من البطاقة يتم تفسير «الفكرة التصميمية» على النحو التالي: «تعبّر الأرض والساعد ليد تمثل القوة والعزيمة، حاملة سيف القادسية. وهي يد السيد الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله) مكبرة ٤٠ مرة. تشرف بشرى النصر للعراقيين النشامى. وتعبر الشبكة التي مدت بخوذ جنود الأعداء وتناثر قسم منها متفرعاً بالوحل»

أما «مكونات» قوس النصر فإنها توضح كما يلي (لقد أضفت الترقيم إلى صورة قوس النصر توخياً لتوضيح الشرح):

«١ ـ الأرض المتفجرة: من مادة الكونكريت المسلح وتشكل عبر منظم تتناثر فوقها خوذ جنود الأعداء؛ 2 ـ الساعد والقبضة صُبّت من مادة البرونز والوزن الكلي ٢٠ طناً لكل منها، وثبتت على هيكل من الحديد يزن (٢٠) طناً؛ 3 ـ السيف: استخدم سيف القادسية مع انحناء بسيط ليعرض بعطفه شكل القوس. وقد صنع من الحديد غير القابل للصدأ ويزن ٢٤ طناً لكل سيف. أما قبضة السيف وقبة المقبض (؟) فقد صبت من مادة البرونز وتزن ٤ أطنان لكل منها؛ 4 ـ شبكة الخوذ تم صبها من مادة البرونز وقد وضعت في داخل كل شبكة حوالي ٢٥٠٠ خوذة من خوذ العدو الإيراني؛ 5 ـ سارية العلم: تم تصنيعها من مادة الحديد غير القابل للصدأ وبارتفاع ٧ أمتار من نقطة التقاء السيفين. تم تصنيع مادة الحديد غير القابل للصدأ (السيوف) من سلاح الشهداء ويزن ٤٢.٦ طناً»



نص كلمة السيد الرئيس القائد صدام حسين حفظه الله والتي خطها بيده الكريمة التي نقش بها قوس النصر.

إن من أسوأ الحالات أن يمر المرء تحت سيف ليس سيفه وأن ينحشر في مسار لا تقرره إرادته. وانطلاقاً من هذا المفهوم ولأن العراقيين الشاملين قد سجلوا أروع ملاحم البطولة والحمية دفاعاً عن أرضهم ومقدساتهم ضد العدوان الفارسي على عهد القادسية ... فقد اخترنا أن يمر العراقيون مستعرضين تحت علمهم الخفاق مخفوقاً وتحت سيوفهم التي حزت رقاب المعتدين، فكانت قوساً للنصر، ورمزاً من رموز القادسية، متضرعين إلى الباري عز وجل أن يحفظ العراقيين من كل سوء على مر الأجيال اللاحقة ويرحم شهداءنا الأبرار

صدام حسين

٢/ شعبان/ ١٤٠٥

١٩٨٥/٤/٢٢

كان المشروع من صنع الفكر السيد الرئيس القائد صدام حسين حفظه الله ورعاه وكان شكل التصميم الأولي للقوس بخط يده الكريمة

٣ - صورة صفحة لمطاف الدعوة حيث تشاهد شكل التصميم الأولي للقوس كما صممه الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله) بخط يده الكريمة. في الوسط، وفي الجانب الأيسر، توضيح الفكرة ومكوناتها التصميم التي أوضحها في شرح الصورة رقم ٢٠ وفي الجانب الأيمن مقطع من الخطاب الذي ألقاه صدام حسين يوم ٢٢ نيسان (أبريل) ١٩٨٥، ويقول فيه: إن من أسوأ الحالات أن يمر المرء تحت سيف ليس سيفه وأن ينحشر في مسار لا تقرره إرادته. وانطلاقاً من هذا المفهوم، ولأن العراقيين الشاملين قد سجلوا أروع ملاحم البطولة، والحمية دفاعاً عن أرضهم ومقدساتهم ضد العدوان الفارسي على عهد القادسية ... فقد اخترنا أن يمر العراقيون مستعرضين تحت علمهم الخفاق، مخفوقاً وتحت سيوفهم التي حزت رقاب المعتدين. فكانت قوساً للنصر، ورمزاً من رموز القادسية، متضرعين إلى الباري عز وجل أن يحفظ العراقيين من كل سوء على مر الأجيال اللاحقة، ويرحم شهداءنا الأبرار.

المخطط النهائي فوضع بمساعدة النحات العراقي البارز خالد الرحال، ونفذ تحت إشراف دقيق من قبل الرئيس نفسه. ولما توفي الرحال في وقت مبكر من بداية تنفيذ المشروع كلف بمهمته نحات آخر من النحاتين المرموقين في العراق وهو محمد غني.

وصنع النموذج التمهيدي المصغر من قوالب الجبس التي تمثل ذراعي الرئيس

من أعلى المرفق مباشرة، وقد أمسكت كلّ من قبضتيه بسيف. ويعتبر هذا النصب على أنه المرادف البعثي لقوس النصر القائم في شارع الشانزيليزيه (في باريس) إلا أن القوس البعثي أكبر حجماً. فساعدا الرئيس وقبضتاه تنبثق من جوف الأرض مثل جذوع أشجار برونزية عملاقة طولها ستة عشر متراً (وهو ارتفاع قوس النصر الفرنسي) ومن ثم يرتفع السيفان إلى علو يبلغ الأربعين متراً فوق سطح الأرض. ومن مخلفات الحرب جمعت خمسة آلاف خوذة إيرانية أحضرت من ميدان القتال مباشرة وقسمت إلى مجموعتين متساويتين وضعت كل منها في شبكة مهترئة بحيث تناثرت بعض الخوذات عند نقطتي انبثاق الذراعين من باطن الأرض.

ولما كان العراق خالياً من أي مسبك بالضخامة الكافية لتنفيذ هذا المشروع، تم صب تمثال الذراعين في قوالب معدنية مجزأة لدى مسبك «موريس سينجر» بمدينة بيزينجستوك في انكلترا. أما السيفان فقد أعدت قوالبهما داخل العراق، وتفيد بطاقة الدعوة الرسمية بأن الفولاذ الخام الذي صنعا منه تم الحصول عليه بصهر أسلحة «الشهداء» العراقيين ممن سقطوا في المعارك.

ونصب صدام حسين هذا أقيم منه اثنان متطابقان ينتصبان عند المدخلين اللذين يفضيان إلى ساحة استعراضات جديدة فسيحة في قلب بغداد (انظر الشكل ٢٦). وافتتح الرئيس قوسيه في احتفال عام حيث أطل على الجماهير عبر شاشات التلفزيون وهو يمر من تحتهما متمطياً صهوة جواد أبيض على طول خط المحور الرسمي الموصل بينهما.

وهدف هذه الدراسة هو محاولة استكناه المغزى الكامن وراء تقديم هذا القربان الوثني إلى المدينة.

الفصل الأول

فن النصب التذكارية

«إن الفن واقعي على الدوام لأنه يحاول أن يجسد للناس صميم واقعهم. والفن دائماً مثالي على الدوام لأن كل واقع يخلقه الفن هو نتاج للذهن».

كونراد فيدلر[*]

أنظر إلى هذا النصب التذكاري باعتبار أنه شيء قائم بذاته. وعلى الأخص أمعن النظر في الدلالة الجمالية لطريقة السبك التي استخدمت في صنعه. فلماذا لم تشكل أطراف الرئيس أو تنحت لها نماذج قبل صبها في قوالب البرونز نهائياً؟ ولماذا لم يشجع الفنان المكلف بالتنفيذ على اتباع أسلوب النحت الإغريقي القديم بحيث يتخيل ذراعي الرئيس في صورة أكمل من حقيقتها أو مما يمكن أن تصير إليه على وجه الإطلاق؟ لقد كان من الممكن في تلك الحالة تفادي المنظر المؤذي الذي يتجلى في منابت الشعيرات العديدة والخدوش والندوب

المتناثرة هنا وهناك. فهل كان من الضروري أن تظهر عضلات السيد الرئيس بكل خطوطها ومنحنياتها وعروقها النافرة كنسخة طبق الأصل عن شكلها الحقيقي في تلك السن بالذات وفي ذلك اليوم بالضبط؟ وهل كان في وسع أي مشاهد أن يلحظ الفرق بأية حال وهو يمر مسرعاً بالسيارة أو حين يذرع الشارع متمهلاً على مقربة من التمثال؟

إن النصب التذكاري الذي أقامه صدام حسين قد لا يستحق النقاش الجاد. فقرار استعمال ذراعي الرئيس بالذات كنموذج له ربما جاء بمحض المصادفة أو استجابة لنزوة عابرة أو حتى بإيحاء هامس من متزلف ذليل. وعلى أية حال قلّما ينظر أحد اليوم إلى الفن باعتباره محاكاة دقيقة للواقع، على الرغم من آراء أفلاطون وأرسطو في وظيفة الفن. فالعمل الفني، كما تعودنا النظر إليه الآن بمفاهيم العصر، يهتم بالتعبير عن الذات ويستهدف التشكيل والخلق من لا شيء ومن أجل لا شيء. ولا يعني التقيد الحرفي بنقل صورة الواقع بحذافيرها. ويرى فيدلر أنه إذا كان الفن مجرد تقليد أعمى فإن الفنان يصبح في تلك الحالة «معتدياً على عمل الطبيعة الخلاق، وهذا سلوك صبياني أخرق يتخذ في أحيان كثيرة مظهر جرأة إبداعية معينة تقوم عادة على أساس من غياب الفكر»[٣]. وهكذا يبدو فن صدام حسين غير جدير بالنقاش نظراً لاعتياده طريقة السبك بالذات، وهو الذي أصر عليها شخصياً في أغلب الظن[٤]. ولكن أية قيمة فنية حقيقية قد ينطوي عليها هذا النصب التذكاري إنما تتجسد بالتحديد في اختيار شكل فني يبدو عديم الأهمية، وهو صنع قوالب من الجبس على هيئة ذراعي صدام حسين مع نبذ كافة البدائل الأخرى المتاحة فنياً. وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخلاقية نرى في صلب هذا الخيار لحظة إدراك فني يمكن الإحساس بها، وإن لم تكن في حد ذاتها كافية لأن تضفي على النصب ككلّ صفة «العمل الفني» أياً كان معنى العبارة. (ووجود الدافع إلى إثارة الصور الذهنية أو المدارك ذات الطابع الفني ليس غريباً على الإنسان العادي على كل حال، مع أننا كثيراً ما نقنع أنفسنا بغير ذلك. وأوضح دليل على هذه الظاهرة ما يتجلى في بعض رسومات الأطفال من إمارات الموهبة الفنية التي يطغى عليها فيما بعد تركيز

الاهتمام على تعلم المهارات اللفظية والحسابية).

واختيار طريقة السبك ـ بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب ـ يحدث انسجاماً كاملاً بين المعنى والمبنى والخبرة الداخلية بالعالم الخارجي في العراق البعثي (أنظر الشكل ٤). فالعلم بأن كل نتوء وخدش صغير يمكن رؤيته وتحسسه، وربما مداعبته أيضاً، كان ولا يزال وسوف يبقى على الدوام تجسيداً حياً لذراعي الرئيس تكمن فيه قوة إيحاء ساحرة. وما كان يجوز للتأثير المنشود أن يقوم على أكذوبة ربما يكشف الزمن زيفها فيما بعد، مثلما أظهرت الاختبارات العلمية الحديثة أن كفن تورينو الغامض (الذي زعم أنه كفن السيد المسيح) كان مجرد خدعة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر فقط. فقد كان لطريقة السبك وحدها أن تجعل للموضوع سطوة مطلقة (وهي سطوة فذة ومجردة ولكنها تطبع تجربة الحياة اليومية في العراق بكل تفاصيلها) منظورة ومتجسدة بينما تحتفظ بهالة التفرد المطلق، الضرورية جداً لأي عمل فني حتى في عصر النسخ الآلي هذا[١]. (وأنا أفترض طبعاً أن النموذج الأصلي المصغّر سوف يُزال من الوجود بحيث أن أية نسخ قد تعدّ مستقبلاً لا بد أن تُصاغ من التمثال بحجمه الكامل).

يتجلى التفكير الواقعي نفسه المتمثل في استعمال ساعدي الرئيس أيضاً في عنصرين آخرين من عناصر هذا المشروع. وهما استخدام خمسة آلاف خوذة عسكرية إيرانية، وصهر أسلحة الجنود العراقيين من أجل صنع نصلي السيفين. فرؤية تلك الخوذات، علماً بأن كل ما تحمله من خدوش وثقوب أحدثته رصاصات حقيقية، وبأن جماجم بشرية حقيقية ربما كانت تهشمت بداخلها، لا تقل إثارة للرهبة عن العلم بأن هاتين ليستا مجرد ذراعين عاديتين لأي شخص كان وإنما تخصان الرئيس بالذات.. أو أنْ نصلَ أيّ من السيفين لم يصنع من خردة الحديد جزافاً بل من مخلفات «الشهداء» العراقيين وحدها.

وإذا كانت فكرة صهر الرشاشات والدبابات المعطوبة بغية صنع السيفين قد تبدو للبعض غير قابلة للتصديق، فإن الدوائر الرسمية العراقية هي مصدر الخبر على كل حال (وهل يملك أحد أن يقول أو يعلم خلاف ما تعلنه المصادر



٤ - النصب خلال العمل في إقامته. يلاحظ عامل البناء على السقالة وسط الصورة حيث يعطي حجمه فكرة عن ضخامة حجم النصب.

الرسمية؟). ثم ان الأدلة الظرفية أيضاً تؤكد صحة الحكاية. فالمسبك البريطاني موريس سينجر لم يقم إلا بصب القوالب البرونزية (التي تمثل الساعدين بالذات) ومن ثم نقلت تلك القوالب إلى العراق مجزأة على دفعات بقوافل من سيارات الشحن (وهي بالضبط نفس الطريقة التي اتبعت في محاولة تهريب «المدافع الضخمة» التي صادرت بعض أجزائها سلطات الجمارك البريطانية واليونانية في أبريل ومايو ١٩٩٠). ونصلا السيفين اللذين يبلغ طول كل منهما حوالي أربعين متراً صُنعا في مسبك عراقي عدّل خصيصاً لهذا الغرض بمساعدة خبرات أجنبية. فلماذا المضي في بذل هذه الجهود الخارقة لإنجاز مهمة واحدة لم يكن القصد منها تحقيق تلك الغاية البالغة الأهمية، ألا وهي تجسيد الركيزة الإيديولوجية للنظام في صورة واقع مادي ملموس؟

إن عمل الفن، مهما كان تصوره حرفياً أو تجريدياً، ينشأ من إدراك حاذق للعالم المنظور أو المحسوس عن طريق ملكة ذهنية ما زال الغموض يكتنفها. ويبدو أن لحظة التجلي الفني تحدث عندما تسعى هذه الملكة، بدافع الحاجة الداخلية وليس القصر الخارجي، إلى مدافعة خليط الواقع الحسيّ المبعثر - أي عالم المظاهر والمشاعر المختلفة - لإفراغه في قالب جديد ولكنه قابل للفهم. ومثل تلك اللحظة كابدها صاحب هذا النصب.

والذين يجربون العمل الفني هم أكثر بكثير ممن يمارسونه. وتذوق الفن كظاهرة منفصلة عن ممارسته يحدث حين ينجح العمل الفني في الإيحاء إلى المشاهد بالواقع الحسي نفسه الذي سبق أن حفز الفنان، مهما كان ذلك التأثير لاشعورياً. وقوة الإثارة المتمثلة في هذا النصب تكمن في أن صدام حسين الفنان، إذ لجأ إلى أسلوب السبك في قوالب واستخدام خوذات إيرانية حقيقية وصهر أسلحة القتلى من الجنود العراقيين، قد جسّد بذلك إحدى الحقائق الجوهريّة في شخصية صدّام حسين القائد.

الفصل الثاني

رمزية النصب التذكاري

«اكتشفت الدعاية الجماهيرية أن جمهورها على استعداد دائم لتصديق الأسوأ، مهما كان منافياً للعقل، وأن هذا الجمهور لا يمانع كثيراً في التعرض للتضليل لأنه يعتبر كل البيانات مجرد أكاذيب على كل حال. . . وقد ركز الزعماء دعاياتهم على أساس افتراض نفسي صحيح مؤدّاه أن المرء، في هذه الحالة، يستطيع أن يقنع الناس بتصديق أغرب الأقوال في أي وقت وهو مطمئن تماماً إلى أنهم لو تلقوا دليلاً قاطعاً على زيفها في اليوم التالي فسوف يلوذون بالسخرية. وبدلاً من التخلي عن الزعيم الذي كذب عليهم، يزعمون أنهم فطنوا إلى الأكذوبة منذ البداية ويعجبون بالذكاء الانتهازي الفائق الذي يتمتع به الزعيم»!

حنّه آرندت[1]

أقيم هذا النصب بعد فترة قصيرة من تحقيق ما يسميه النظام «انتصاراً» في الحرب العراقية ـ الإيرانية، وكان القصد منه تخليد ذكرى ذلك النصر المزعوم. ولكن الأمر بتنفيذ المشروع كان قد صدر قبل ذلك بمئات الآلاف من ضحايا الحرب، وعلى وجه التحديد في سنة ١٩٨٥ حين لم يكن يلوح في الأفق أي انتصار. ومعنى هذا أن فكرة المشروع سبقت الواقعة التي يستهدف تخليدها. وهذه ظاهرة شديدة الغرابة في تاريخ صناعة النصب التذكارية.

والسيفان اللذان يشهرهما صدام حسين هنا، يرمزان إلى هزيمة الامبراطورية

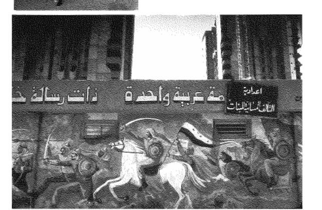
الساسانية الفارسية على يد جيش الفتح العربي الإسلامي في معركة القادسية سنة ٦٣٧ للميلاد، وهي الهزيمة التي مهدت الطريق لانتشار الإسلام في إيران. وكانت الدعاية البعثية منذ بداية الحرب العراقية ـ الإيرانية تشير إليها دائماً باسم «قادسية صدام». ولم يغب مضمون تلك التسمية عن شعوب المنطقة، إذ صُوّرت الحرب على أنها جهاد مقدس (بالنسبة للعرب) بينما كانت حرباً عدوانية (من وجهة نظر الإيرانيين). وهذان السيفان يخصان سعد بن أبي وقّاص قائد جيش المسلمين الذي ألحق الهزيمة بالفرس، وهو أحد صحابة الرسول الكرام. وقياساً على ذلك فلا أقل من أن يصبح صدام حسين تجسيداً حياً لسعد بن أبي وقاص في ثمانينات هذا القرن (أنظر الشكل ٥).

هذا ما قصد الإيحاء به من خلال الرمز. ولكن المشكلة أن أحداً لا يدري على وجه الدقة هيئة السيف الذي كان يحمله سعد بن أبي وقاص. فهو ربما كان يبدو كأي سيف عادي (كما يظهر بالشكل ٦). ولذا كان لا بد من وصفه لنا. ولم يكن السيفان متماثلين تماماً في النموذج الأصلي المصغر. بل كان أحدهما سيف القادسية والآخر سيف «ذو الفقار» وهو السيف الذي تعزى إليه خصائص سحرية معينة، وكان أول من امتلكه النبي محمد إذ غنمه في موقعة بدر الكبرى. وهذا السيف له شكل مادي معروف سلفاً. ففي تصاوير التراث الإسلامي يظهر «ذو الفقار» على شكل سيف ينتهي بحدين ليفقأ عيني العدو معاً بضربة واحدة (كما تقول الروايات). والأهم من ذلك كله، على أية حال، هو أن هذا السيف بالذات ورثه علي بن أبي طالب ابن عم النبي وإمام مذهب الشيعة. وارتبط بشخصه في النهاية فظلّ عبر العصور أحد الرموز الدينية الرئيسية لدى الشيعة.

فهل حذف هذا السيف من بناء النصب الفعلي لاعتبارات جمالية صرفة (كأن يكون مثلاً قد أخلّ بتناسق القوس وخاصة عند القمة حيث يتقاطع السيفان)؟ لستُ أدري. إلاّ أن رمزية النظام نفسها كانت تستوجب الإبقاء عليه. فتصوير القائد السني صدام حسين وهو يجندل الإيرانيين بسيف علي، كان من شأنه أن يحمل المغزى نفسه الذي تمثّل في افتتاحه النصب التذكاري ممتطياً حصاناً



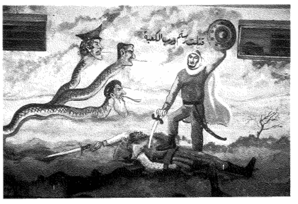
٥ - ملصق يبدو فيه صدام حسين وسعد بن أبي وقاص وقد كتب أعلاه: «الرجال هم الرجال.. من قادسية سعد إلى قادسية صدام» (لا أحد يعلم بالطبع كيف كان شكل سعد بن أبي وقاص).



٦ - افترض هنا أن الرجل الذي يمتطي صهوة الحصان هو سعد بن أبي وقاص. الكتابة أعلى الملصق تقول: «أمة عربية واحدة.. ذات رسالة خالدة». يلاحظ العلم العراقي الحديث في الصورة. اليافطة في أعلى الصورة تحمل إسم مدرسة إعدادية صباحية للفتيات. فوق الملصق بإمكاننا أن نرى البنايات نفسها التي تظهر في الصورة رقم ١٤. تماماً كما أن العلم يمثل مسحة من الحداثة في مشهد تراثي، نلاحظ كيف أن النوافذ في البنايات، تمثل مسحة من التراث وسط أسوأ أنواع البيئة العمرانية الحديثة. إن الذهنية نفسها هي التي تتجلى في الحالتين، رغم أن العاملين أناس لا ارتباط بينهم (مهندس محترف هنا، ورسام شعبي هناك..).

أبيض. والحصان رمز مهم لفخر الرجولة عند العرب، كما أن البياض يعني النقاء والطهارة. ولكن الأهم من هذا، كما يعرف كل شيعي، هو أن الحسين بن عليّ يوم استشهد في سهول كربلاء عام ٦٨٠ للميلاد كان يمتطي صهوة جواد أبيض. وفي جميع الاحتفالات الدينية التي يقيمها المسلمون الشيعة سنوياً في المدن المقدسة عندهم كالنجف وكربلاء في جنوب العراق، تظهر مطيّة الإمام الحسين بن عليّ دائماً على هيئة حصان أبيض (أنظر الأشكال ٧ و٨ و٩).

فهل يُفهم من هذا أن صدام حسين يقصد التلميح، في إشارة خفية، إلى أن «العدو الفارسي» قهره العرب العراقيون من السنّة والشيعة على حد سواء؟ ان وجهة النظر البعثية في نتيجة الحرب هي أن الوحدة الوطنية انتصرت في مواجهة عدوان خارجي. وهذا يتفق ظاهرياً مع حقيقة مهمة، وهي أن جيشاً جنوده من



٧ - ملصق جداري عراقي يمثل محارباً عربياً منتصراً، مع الرأس المقطوع لخصمه الإيراني. ان أهم ما يلفت النظر في أسلوب الرسم هو مدى استثارته للمخيّلة الشعبية الشيعية على الصورة التي كانت قد سادت فيها في إيران بعد الثورة: الشكل الذي يبدو على صورة أفعى ذات رؤوس، يمثل الخميني، حافظ الأسد، والقذافي. الكتابة العربية في الرسم تقول: «قتلت رستم ورب الكعبة» (رستم هو البطل الشعبي الفارسي خلال حقبة ما قبل الإسلام وهو يماثل أخيل الإغريقي).



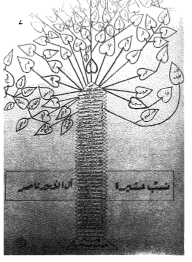
٨ - ملصق شعبي شيعي يمثل حصان الحسين بن علي الأبيض، المعروف باسم «ذو الجناح» وقد سالت منه الدماء واخترقته النبال، وذلك بعد استشهاد سيده في كربلاء.



٩ - صورة صدام حسين وهو يمتطي حصاناً أبيض، يوم ٨ آب (أغسطس) ١٩٨٩، عند افتتاح النصب.

الشيعة وضباطه من السنة في مجتمع تتنازعه انقسامات عميقة، لم ينقسم طائفياً كما كانت تأمل الزعامة الدينية في طهران طيلة سنوات الحرب الطاحنة.

ونجد المدخل إلى هذه الرمزية التاريخية العربية ـ الإسلامية المقحمة في مضمون خطاب ألقاه صدام حسين سنة ١٩٧٩، زاعماً فيه أنه من سلالة عليّ. ويتكرر هذا الزعم مرة أخرى في سيرة حياته شبه الرسمية التي نشرت معها شجرة أنساب يُفترض أنها تقيم «الدليل» على صدق دعواه. فهل هناك أي داع حقيقي للشك في انتماء صدام حسين إلى المذهب السني؟ ان هذا الانتماء لا يكاد يرقى إليه أدنى شك. فهو ولد وترعرع في مدينة تكريت السنّية داخل حي محافظ يسكنه أقرباؤه، وهم أنفسهم في الأغلب من يعتمد عليهم حكمه اليوم. فأصله السني حقيقة ثابتة ثبات أية حقيقة في العراق. فما الداعي إذن إلى مثل هذا الإفتراء الصارخ؟
(أنظر الشكل ١٠)[٢].



١٠ ـ شجرة نسب عائلة صدام حسين. حيث يظهر إسم هذا الأخير وسط ورقة الشجر التي تتخذ شكل قلب في أقصى يسار قمة الشجرة.. والنسب في هذه الشجرة يتواصل حتى الوصول إلى جد عثماني يدعى «عمر بك الثاني» (هو الإسم الثالث نزولاً من أعلى الجذع) أما الاسم الأخير عند قاعدة الشجرة فهو اسم علي بن أبي طالب، رابع الخلفاء الراشدين وإمام الشيعة الأكبر. من المفروض ساخذع أن يمثل عصور الإسلام التي تنتهي مع سقوط الأمبراطورية العثمانية في العام ١٩١٨: أما تاج الشجرة فإنه يمثل العراق الحديث في القرن العشرين.

أيّاً كان مدى التطور العصري الذي ربّما بلغه كثيرون من أبناء العراق حتى العقد التاسع من هذا القرن، فإن عامة الناس ما زالوا يعلقون أهمية كبرى على أرومة الرجال ونشأتهم العائلية وولاءاتهم الطائفية الأساسية. والرئيس يعي جيداً هذه الحقائق الاجتماعية ذات الحدين، ويستغلّها عمداً لأغراضه السياسية. فمثلاً، تحت قاعدة تمثال الجندي المجهول الذي أقيم سنة ١٩٨٣، تعرض على الجمهور سيرة حياة صدام حسين منذ مولده وطيلة السنوات المبكرة من نشاطه الحزبي. وهنا نجد أن قاعدة الإسمنت التي ينتصب فوقها التمثال تؤدي وظيفة ثانية كمتحف تحت الأرض تُروى فيه سيرة الرئيس على نحو مشابه للسيرة النبوية (حيث أن كلاً منهما عاش يتيماً، وتربّى في كنف عمه ثم أصبح مناضلاً في سبيل المثل العليا، إلى آخره).

وساعد استخدام لغة الرمز على هذا النحو المتكرر، المتعمد والمدروس جيداً، على توطيد دعائم السلطة في العراق. ويعود نجاحه إلى عوامل لا تستنفدها أهواء الرئيس وثبات الواقع الاجتماعي التقليدي. فهو شهادة واضحة على مدى قوة تأثير الدعاية الجماهيرية متى توافقت مع إحساس جماعي عميق بالحاجة إلى الإيمان بأسطورة ما، كالانتصار الوهمي في الحرب العراقية ـ الإيرانية (أو وجود زعيم قادر على كل شيء هو محور نظام حكم يقوم على التقاليد ظاهرياً).

ومثل هذه الحاجة الملحّة لا تنشأ إلا عندما تتوتر العلاقة بين السياسة والمجتمع توتراً شديداً جرّاء الصراع أو الحرب الأهلية أو الثورة، فتفقد التقاليد نفسها قدرتها على العطاء تماماً. وعندئذ تظهر الحاجة إلى خلق تقاليد جديدة وأسباب جديدة للتماسك. ومن خلال النهوض إلى مستوى وعي الذات تتغير حال اللاوعي السابقة. ووحدة المجتمع التي أصبح من غير الممكن الإيمان بها كقضية مسلم بها، تهبط إلى مستوى التشبث المحموم بالرموز والشعارات المبتذلة مثلما يتشبث الغريق بطوق النجاة.

وهكذا كانت اللغة المجازية التي ألبستها الثورة الإيرانية للرمزية الشيعية الإسلامية (كإطلاق عبارة «الشيطان الأكبر» واستغلال مفاهيم الاستشهاد مثلاً)

تخدم أغراض إعادة تشكيل الإسلام في صورة خرافية لم يسبق لها مثيل من قبل[٩]. وحتى في ظروف تمزق السلطة السياسية بالكامل تبدي الفئات اللبنانية المتنازعة قلقها الجماعي العميق حيال مستقبل وحدة البلاد، فتجمع كلها على إرجاع أصل كل البلاء إلى مكائد الأجانب ـ سواء كانوا يتمثلون في الإسرائيليين أو الفلسطينيين أو الأمريكيين أو السوريين. فهؤلاء الغرباء هم الذين يتآمرون لتفتيت لبنان ما زالت صورته توغل في الخيال أكثر فأكثر، وهي إلى ذلك، صورة لم يكن لها وجود على الإطلاق. وفي مثل هذه الظروف العصيبة يعتاد الناس على التشبّث بأية قشّة رغبةً في العثور على «حقيقة» ثابتة. والإيمان بأمر سهل وسريع التحقق ضروري لإعادة الطمأنينة إلى مجتمع يشعر بالقلق على نفسه. فهل كان يمكن لنظام الحكم العراقي أن يظل متماسكاً دون أكذوبة النصر في الحرب العراقية ـ الإيرانية؟ ان هذا السؤال بالغ الأهمية. وللسبب ذاته، ومهما تغيرت هيئة الأرواح الشريرة التي تتهدّد وحدة لبنان، ألا يبقى ثمة أمل أعوج في إمكانية المحافظة على تماسك ذلك البلد عبر إلقاء اللوم دائماً على الآخرين في إثارة متاعب السياسة اللبنانية؟

إن كلّ المجتمعات تقوم على أساس من الإيمان الأعمى بمعتقدات معينة، (وحرمة الحرية الفردية أو مبادىء التسامح، هي أيضاً معتقدات لا يمكن تبريرها بحجج منطقية بحتة مثلما يتعذر إيجاد أي مبرر معقول لتأليه شخص صدام حسين). ومثل هذه المعتقدات المُسبَقة، بمجرد أن تتحول إلى قاعدة عامة في ثقافة المجتمع، تصبح عند المرء إيماناً حقيقياً بقدر ما يساوره الشك بعدها في صحة معتقداته السابقة وينزع إلى عدم تصديقها. وذلك لأن قرار الإيمان «لا يمكن تنفيذه بنجاح إلا إذا رافقه قرار بالنسيان... فقرار الإيمان... وفقدان ملكة النقد لدى الإنسان ليسا مجرّد نتيجة ثانوية للعقيدة التي يقنع نفسه بها، وإنما هما الشرط الضروري للإيمان بتلك العقيدة جديباً»[١٠]. وما لم تحل معتقدات جديدة لا يرقى إليها الجدل محل المعتقدات القديمة يبدأ الشك في جوهر الأمور، ويقع بالتالي التفسخ الجماعي. ومن هنا فإن أوقات الشدائد تفرز الرغبة في الإيمان بأي شيء تقريباً.

كان يمكن لأيّ سيف أن يفي بالغرض. ولكن صدام حسين يشهر اثنين من سيوف الجهاد الإسلامي لشن حرب، ليس ضد الكفار بل ضد جمهورية إسلامية. وهو لا يعبر بين قوسيه على متن دبابة حديثة، وإنما على صهوة حصان أبيض رغم عزمه المعقود على الإطاحة بثورة شيعية. وإذاً فإن نصبه التذكاري أشبه بسيرة حياته، عبارة عن ادعاء سياسي مفضوح ينافي كل الحقائق المعروفة (كانتمائه السنّي ونزعته القومية، وواقع أن الحرب انتهت إلى طريق مسدود وليس بتحقيق أي انتصار). وإذا سلّمنا جدلاً بأن الشعب يمكن أن يتقبل أي شيء ولو مؤقتاً لأنه بحاجة إلى ذلك، فهل معنى هذا أن الرئيس مجرّد كذاب؟

إن ممثلاً سياسياً قديراً كصدام حسين ليس في طاقته احتمال الضرورات التي تفرضها أية حقيقة إنسانية. وهو، كممثال للمغامر المحترف، صعد نجمه من العدم بين صفوف الفرع العراقي من حزب البعث. وكان الفتى قد أثبت كفاءته للمرة الأولى في حزب أقلية، حين نجح في اغتيال شخصية بارزة من أنصار الرئيس العراقي عبد الكريم قاسم بمدينة تكريت مسقط رأس صدام. وبعدها وقع عليه الاختيار ضمن فريق من القتلة أخفق في محاولة اغتيال قاسم سنة ١٩٥٩. واعقبت ذلك سنوات من العيش بعيداً عن معترك السياسة، ثم الوصول إلى السلطة في عام ١٩٦٨ والقضاء على أحزاب المعارضة وعلى منافسيه من داخل حزب البعث نفسه وحتى بعض رفاقه وأصدقائه الذين لاحقهم بلا هوادة. فمثل هذا الرجل اعتاد أن يصنع واقعه الخاص بنفسه ومن لا شيء تقريباً. هذا يعني، بالنسبة لشخص مولع بوضع العالم كله في قالبه النظري الخاص، أن الواقع يمكن أن يفصّل على مقاس أية مجموعة من الحقائق قد تخطر بباله. إذ يستبدّ بالرئيس الشعور بأنه سيد الماضي عن طريق نسج النظريات وعقد المقارنات، مثلما يؤمن بأنّه سيد الحاضر فعلاً. وهو لا يعتبر نفسه كاذباً، بل مفكراً، لا يحيد الواقع الراهن عنده دائماً عن أن يكون «برهاناً» قاطعاً على صحة أي ادعاء قد يرغب في إطلاقه.

ولكن سيف القادسية الذي يرتفع في قبضة صدام حسين، فوق أنقاض بلد يُعتقد أنه أصيب بهزيمة مخزية، إنما يبدو للمراقب الخارجي بمثابة دليل جديد

على النوع نفسه من الأكاذيب الخارقة التي كان العراقيون يعرفون زيفها، وإن اضطروا إلى التظاهر بغير ذلك، حتى في العهد السابق للحكم البعثي. وكان الأمر ينتهي بالكثيرين إلى تصديق الأكذوبة فعلاً بعد أن كانوا فقط يتظاهرون بتصديقها في البداية. فنحن هنا أمام ثقافة لا تزال تضفي على مظاهر الأشياء الأهمية نفسها التي توليها لجوهر الأشياء في حد ذاتها. وهي، في خاتمة المطاف، مثل سائر الثقافات الأخرى تحتاج إلى الإيمان بشيء ما. وقد حرمت من كل شيء آخر، فلم يبق لها غير رمز قادسية صدام.

ومحك السلطة المطلقة هو هذه المقدرة على تحويل الأكاذيب إلى حقيقة واقعة في الأذهان. فالنصر وقادسية صدام ونسبه الشيعي، كلها من الخرافات التي أصبحت حقيقة داخل العراق لأنها مرّت ولم يكذبها أحد. وإذا كانت قصة كفن تورينو الشهيرة لم يثبت زيفها وبهتانها إلا بعد مرور سبعمئة سنة، فإن المرء لا يملك إلا أن يتساءل عما حدث، في تلك الأثناء، لكل الكرادلة والأساقفة والقساوسة العاديين ممن كانوا، كالملك الفيلسوف في «جمهورية» أفلاطون الفاضلة، يتآمرون لإقامة شرعيتهم على مثل تلك الأكذوبة الساذجة التي كانت، هي الأخرى، تهدف إلى ترسيخ الإيمان![١١]

الفصل الثالث

النصب التذكاري والمدينة

«النصب التذكارية تعبير عن أسمى احتياجات الإنسان الثقافية. ولا بد لها من إشباع رغبة البشر الأزلية في تحويل قدراتهم الجماعية إلى رموز معبّرة. فأكثر النصب حيوية هي التي تجسد أحاسيس وتفكير هذه الطاقة الجماعية - أي الشعب.

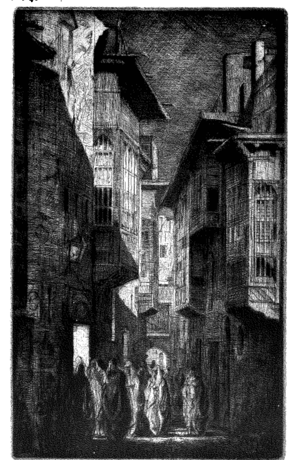
وكل الفترات الماضية التي شكلت حياة ثقافية حقيقية كانت تمتلك السطوة والمقدرة على خلق هذه الرموز. فالنصب التذكارية إذاً لا يمكن أن تظهر إلا في الأوقات التي يسود فيها وعي موحد وثقافة موحدة. أما المراحل العابرة فلم يكن في مقدورها خلق أية نصب تذكارية دائمة».

خوسي لويس سيرت (المهندس المعماري) وفيرناند ليجير (الرسام) وسيجفريد جيديون (الباحث النظري) في بيانهم بعنوان «تسع نقاط عن فن النصب التذكارية»[١].

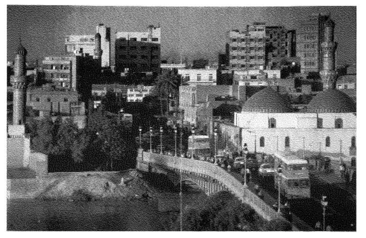
إن الفهم الصحيح للنصب الذي أقامه الرئيس يقتضي منا أن نرى إليه في إطار أوسع. وذلك لأنه، رغم خصوصيته، ليس عملاً شاذاً بالكامل، بل إنه يمثل مدينته إلى حد بعيد. فبناء النصب التذكارية العامة في بغداد تحول إلى نوع من الهوس الوطني خلال السنوات العشر الأخيرة. وكان على التخطيط الأصلي للمدينة أن يتكيف مع أضخم الصروح الجديدة، مما أدّى إلى تغيير في حركة المرور فيها. وأصبحت شوارعها وساحاتها تتميز الآن بانتشار هذه الأصنام مثلما كانت، قبل فترة وجيزة، تتميز بخلوها من الأجواء الخرافية التي اشتهرت بها مدينة الخلفاء وحكايات ألف ليلة وليلة.

فبغداد لم تعش أبداً على مستوى الصورة الشاعرية التي يثيرها اسمها في أذهان الناس. وحتى قبل أن يحل بها نصب صدام حسين كانت الشوارع تتبدّل في اتجاه الاتساع وفقدان طابعها الخاص يوماً بعد يوم، بينما تضيق فسحة أبنية الجوامع والدور السكنية في أحياء المدينة القديمة. فخلال الخمسينات والستينات كانت بغداد «القديمة» ذات الوجه البديع المعفر بالغبار - بأحيائها المقسمة إلى فئات طائفية وعرقية، وأسواقها النابضة بالحياة، وأفق سمائها الذي تشقه المآذن السامقة الجميلة، وبيوتها المطلة على أفنية داخلية، وأزقتها الضيقة المعتمة - تتعرض للهدم على نحو متواصل، كما يذكرنا بذلك على الدوام «طراز المعمار الدولي» الحديث وتلك الآلة الواسعة الانتشار تعبيراً عن الحرية الفردية: ألا وهي السيارة (أنظر الشكلين ١١ و١٢). وحتى بغداد الستينات المدينة المتداعية التي ضمت طوائف شتى وسادتها الفوضى وتعرضت لكثير من التجني قد خلعت اليوم جلدها القديم. فتحت الإسم نفسه حلت عاصمة جديدة مصرة على فرض نفسها، وتضم خمسة ملايين نسمة، محل المدينة التي لم يكن عدد سكانها يتجاوز ربع المليون في العشرينات من هذا القرن، ثم وصل إلى مليون ونصف المليون لدى مجيء حزب البعث إلى السلطة لأول مرة في سنة ١٩٦٨. ومن هنا نرى أن أعداداً كبيرة ومتزايدة من الناس الذين يعيشون اليوم في مدينة بغداد الحافلة بالنصب التذكارية لم يعرفوا الحياة في أي نوع آخر من المدن إطلاقاً.

وبدأ تحول بغداد إلى شكلها الحالي في أواخر السبعينات. فقد كان النظام قبل ذلك منهمكاً بمهام تصفية المعارضة الداخلية وخوض الحرب الأهلية ضد المواطنين الأكراد، وتنمية المقومات الأساسية وإجراءات التأميم ومحو الأمية والتصنيع وبناء القوة العسكرية. وبعد أن تركز اهتمامه على هذه النواحي دون غيرها طيلة عشر سنوات من تولّيه مقاليد السلطة، شعرت القيادة السياسية العراقية بالأمن ووحدة الصف والثقة بالنفس، وكانت هذه كلها شروطاً مسبقة ضرورية لإقدام الرئيس على اتخاذ قرار شن الحرب على إيران في ربيع سنة ١٩٨٠. وعلاوة على ذلك فإن مؤتمر دول عدم الإنحياز كان من المقرر أن ينعقد في بغداد في صيف عام ١٩٨٢. وكان صدام حسين قد فرغ لتوه من استضافة



١١ ـ محفورة تمثل زقاقاً تقليدياً في بغداد القديمة. حوالي العام ١٩٢٠ (اسم الرسام غير واضح).



١٢ - بغداد كما كانت في الستينات: فوضى، انفصام وتفتت، لكنها كانت مع ذلك عامرة بالحياة وإنسانية (التقطت هذه الصورة عند بداية سنوات السبعين. ولكن لا تلوح فيها بنايات حديثة، ويبدو شاطئها معبراً عن العقود السابقة).

مؤتمر القمة العربية المناهض لاتفاقيات كامب ديفيد، ويستعد لاستلام زعامة العالم الثالث برمته من فيديل كاسترو. وكان الرئيس يريد أن يحظى بذلك التكريم في مدينة تحمل طابعه الخاص. وهكذا تقاطعت الرغبة في تشييد النصب التذكارية مع الجنوح إلى بسط النفوذ والسلطة السياسية مثلما حدث في كافة الحضارات تقريباً منذ أقدم العصور.

تحولت بغداد بين يوم وليلة إلى ورشة بناء عملاقة. شُقّت فيها طرق جديدة أوسع، وخصصت مناطق لتطوير النسق العمراني. ووضعت قيد التنفيذ مشروعات بناء خمسة وأربعين مركزاً للمحال التجارية في أنحاء متفرقة من المدينة، فتحت للجمهور قبل عام ١٩٨٢، وعدة منتزهات عامة (منها مركز سياحي جديد أقيم على جزيرة صناعية في عرض نهر دجلة)، وعدد لا يحصى

من المباني الحديثة التي تولى تصميمها مهندسون عراقيون وأجانب من ذوي الشهرة العالمية، ووضع برنامج عاجل لإنشاء شبكة من قطارات الأنفاق، إلى جانب الكثير من النصب التذكارية الجديدة. فقد آن الأوان لبلورة الحقائق والأهداف السياسية للحياة العامة في صورة فن معماري عظيم ونصب تذكارية خالدة، وترجمة الطاقة الجماعية للشعب العراقي إلى رموز حية، كما قد يصفها سيجفريد جيديون أحد رواد نظرية المذهب الحديث في فن العمارة.

وكان رئيس بلدية بغداد سمير عبد الوهاب الشيخلي مغرماً بالإشارة مراراً وتكراراً إلى أن عشرين ألف مليون دينار عراقي رصدت في الميزانية لهذا الغرض. وهناك على الأخص ست مناطق واسعة في وسط بغداد التجاري والسكني أصبحت، في عام ١٩٧٩، بؤرة لتنفيذ برنامج ضخم وعاجل للتطوير العمراني بالمدينة وهي: شارع الخلفاء، ومنطقة باب الشيخ، ومزار الكاظمية ونواحيها، ومنطقة الكرخ، وشارع أبو نواس، وشارع حيفا. ويشمل تطوير شارع الخلفاء مثلاً، إقامة العديد من المباني الجديدة على امتداد الشارع وميادين ومجمع حكومي وتوسيع مسجد كبير وترميم بعض الدور القديمة.

وقد تجلّى بعض نتائج ذلك الإنفاق على الأقل في شارع حيفا الذي افتتح وسط ضجة إعلامية كبيرة في سنة ١٩٨٥ (أنظر الشكل ١٣). فقد طمست معالمه القديمة تماماً. وبقدر ما يكون للبيئة التي يعيش فيها الناس أي تأثير على سلوكهم أو على إحساسهم بهويتهم كمجتمع متميز، يمكن القول، بكل ثقة، أن أحداً من العراقيين الذين ترعرعوا في كنف شارع حيفا الجديد هذا لن يشبه أي عراقي ترعرع في بغداد «القديمة»، مهما كان شكل التعريف الذي قد يطلق على تلك المدينة الغابرة.

وفي معرض الحديث عن النصب التذكارية الكبرى التي تعج بها المدينة الجديدة لا بد من إشارة خاصة إلى نصب «الشهيد» الذي أقيم في عام ١٩٨٣. وهو يتألف من منصة دائرية قطرها ١٩٠ متراً تجثم فوق متحف سفلي، وتحمل قبةً من شقتين يبلغ ارتفاعها ٤٠ متراً. ويجثم هذا الطاقم بأكمله وسط بحيرة صناعية واسعة (أنظر الشكلين ١٥ و١٦). وقد كلف الخزينة العراقية ربع مليار



١٣ - منظر شارع حيفا الجديد، عبر المدينة القديمة.



١٤ ـ تمرين في الاستلاب: عمارات تنتمي إلى أسلوب «ما ـ بعد الحداثة» الذي ساد في الثمانينات، ويكرر أسوأ تقاليد هندسة المدن إبان الخمسينات. النوافذ يفترض بها أن تكون مقتبسة من المشربية، أي النافذة التقليدية التي تتخذ شكل علبة وتشرف عادة، من الطوابق العالية.

من الدولارات، وقامت ببنائه شركة ميتسوبيشي وفقاً لمواصفات صارمة وضعتها مؤسسة أوف آروب وشركاه للاستشارات الهندسية (التي اشتهرت بتصميمها لمبنى دار الأوبرا في سيدني). وكانت فكرته من تصور الفنان العراقي الموهوب اسماعيل فتح الترك، كما تولت تنفيذ مختلف مراحل التصميم التفصيلي ورسومات التشغيل مجموعة من المهندسين العراقيين الشبان وكلهم درسوا بمدرسة بغداد للهندسة المعمارية. ويقال ان النحات الذائع الصيت كينيث آرميتاج حين وقع نظره على هذا العمل أثناء زيارته لبغداد في سنة ١٩٨٦ بلغ من إعجابه به أنه عانق الفنان العراقي مهنئاً، في نوبة من التأثر العاطفي الجارف على غير عادة الإنكليز(١١).



١٥ ـ نصب «الشهيد» في بغداد، ١٩٨٣، من تصميم الفنان العراقي إسماعيل فتاح. هو عبارة عن عمل ينتمي إلى مدرسة الرمزية الحديثة ويهدف إلى تكريم ذكرى الضحايا العراقيين خلال الحرب العراقية ـ الإيرانية.. وقد صمم النصب اقتباساً من شكل القبة التقليدية، وغطي بخزف تركوازي ـ أزرق اللون (يبلغ ارتفاع النصب ٤٠ متراً). الشكل المعدني المطروح وسط النصب، هو قاعدة علم يبلغ ارتفاعها ارتفاع شجرة.

إن «الفكرة الفنيّة المتضمنة في نحت هذا النصب مستوحاة من مبادىء تمجيد الشهيد» كما يقول الكتيب الذي صدر يوم إزاحة الستار عنه. ولكن الواقع أن حرب صدام حسين العظمى مع إيران كانت لا تزال في شهورها الأولى عندما أعلن عن مشروع إقامة النصب رسمياً، ولم تكن قد استهلكت بعد أعداداً كبيرة من «الشهداء». (فالحرب بدأت في سبتمبر ١٩٨٠ أما بناء النصب في موقع العمل الفعلي فقد بدأ في أبريل/ نيسان ١٩٨١. ولا بد أن تصميم المشروع ورسوماته وجهاز إدارته ومختلف تفاصيله أعدت قبل أشهر من ذلك التاريخ. فهل كان هو الآخر، مثل قوس نصر الرئيس، وليد فكرة سابقة



١٦ - تصميم الفنان للمشروع كله، كما نشر في كتيب عنوانه «نصب شهداء قادسية صدام»، أصدرته أمانة العاصمة.

للحقيقة المراد تخليدها، بل سبقت حتى بداية الحرب؟). من المعلوم أن هشام المدفعي، المهندس الإستشاري العراقي المختص بالمشروع لدى رئيس البلدية أودع السجن بسبب عيوب فنية ظهرت في نصب «الشهيد» ولا ذنب له في ذلك. (إذ أن بلاط الاسمنت المصنوع خصيصاً لهذا المشروع أخذ يلتوي عند حافاته من دون سبب واضح)، وكان هشام المدفعي قبل سجنه بفترة قصيرة خط العبارات التالية التي أعدها ليوم الافتتاح:

> «دأبت الجمهورية العراقية، في عهد السيد الرئيس القائد صدام حسين، قائد الثورة والشعب، على بناء وتشييد الحياة الجديدة للإنسان العراقي الجديد فحققت إنجاز تأمين الحياة لكل العراقيين ليتمتعوا بالعز والحرية والتقدم الحضاري في كل مجال وزاوية وميدان.

وهذا النصب التذكاري لشهدائنا الأبطال الذي بذلت له الجهود، وتضافرت في خلقه العقول والخبرات والاختصاصات، ليبرز النحظة التاريخية لعراق صدام، إنما قد تأتّى وتم بفضل التوجيهات النابعة من قلب الرئيس المقدام، ومن عقله الذي يسع حياة أبناء الرافدين أحياء وشهداء خالدين وعند ربهم يرزقون»[٦].

وفي الفترة نفسها أقيم صرح آخر، هائل الأبعاد، يحمل معاني الضخامة الخالصة (ولا شك أن المباني العامة أيضاً يمكن أن تتخذ أهمية تذكارية، ولكنني لست في معرض الحديث عنها هنا). ولا بد أن كلفة النصب الكبير الثاني كانت أضخم من كلفة الأول بكثير. وبخلاف نصب «الشهيد» الذي ينجح في خلق رمزية تجريدية، ولكنها قوية التعبير والإثارة من خلال استعمال القبة المشقوقة، فإن نصب «الجندي المجهول» في شارع ١٤ تموز/ يوليو ينطوي على فكرة ساذجة إلى أقصى حدود السذاجة (أنظر الشكلين ١٧ و١٨). فهذا الجسم المائل العملاق، الذي يبدو مثل طبق طائر معلق في الهواء، يصوِّر درعاً تقليدية وهي تسقط من قبضة المحارب العراقي النموذجي الذي ينفظ أنفاسه الأخيرة. ولكن أحداً من العراقيين أو غيرهم لا يستطيع رؤية الرمز من هذا المنظور تماماً. بل يصعب عليك تصديق الصورة هنا حتى لو تطوع الشرّاح بتوضيح مدلولها ومغزاها. وكان تصميم هذا البناء الرئيسي الثاني من ثمرات خيال خالد الرحال الذي عاد صدام حسين إلى استغلال خبرته مرة أخرى فيما بعد.

وإقامة نصب تذكارية كنصب الشهيد ونصب الجندي المجهول، إلى جانب التغيرات المادية الواسعة النطاق في نسيج الحياة الحضرية العراقية، لم تغب عن انتباه العالم تماماً. ففي سنة ١٩٨٥ مثلاً نشرت مجلة (National Geographic) الأمريكية موضوعاً مصوراً بعنوان «وجه بغداد الجديد». وفي عام ١٩٨٨ أوردت جريدة «الحياة» اليومية التي تصدر باللغة العربية مقالاً أشادت فيه بروعة ما وصفته بانتقال النحات العراقي «من المحترف إلى الشارع»[٧]. وعلى الصعيد المهني الأكثر رصانة عمدت إحدى أبرز المجلات اليابانية المعمارية المتخصصة، إلى عقد مقارنة بين ما كان يجري في بغداد خلال فترة الثمانينات وبين الأعمال التي قام بها هاوسمان في أواخر القرن التاسع عشر، بقصد إعادة بناء باريس وتغيير ملامحها في عهد نابوليون الثالث (حيث أكدت المجلة على ملاحظة أن كل



١٧ ـ نصب الجندي المجهول (١٩٨٢)، كما صممه خالد الرحال.

١٨ ـ هذا الشكل البيضوي الماثل يمثل الدرع التقليدية، أما الزيغورا فترمز إلى منارة سامراء، التي تعتبر من أقدم وأشهر منارات الهندسة الإسلامية. تحت النصب هناك متحف. لماذا؟ لأن تماسك مثل هذا البناء الغريب كان بحاجة إلى إقامة أسس قوية. فأقيمت. . ولقيم وسطها متحف. . لم لا؟؟

تلك الجهود تمت خلال فترة قصيرة نسبياً لم تزد عن عشرين عاماً). وأضاف رئيس تحريرها في مقالته الافتتاحية أن بغداد أصبحت أشبه ببوتقة حضرية كبرى لصهر تجربة جمالية جديدة تتجاوز عصر المدرسة الحديثة. وقال بهذا الخصوص:

«فيما بين عامي ١٩٧٩ و١٩٨٣ تجمع في بغداد مهندسون معماريون من أبناء الجيلين الثاني والثالث من مدرسة المعمار الدولية، حضروا من كافة أنحاء العالم للمشاركة في مشاريع إعادة بناء المدينة وتنظيمها. ونستطيع القول أن ذلك التجمع كان ملتقى لطليعة الرواد... وكان أولئك الخبراء يعون جيداً طبيعة المشكلات الاجتماعية والتاريخية... المحدقة بفن العمارة. ويبدا أنهم يشتركون في آرائهم حول فنون الهندسة المعمارية والعصر الذي يعيشون فيه. وهم على العموم وصلوا في الوقت المناسب ليشهدوا إسدال الستار على الفصول الأخيرة من أداء فن العمارة الحديث، فيما كانوا يبحثون عن سبيل للخروج به من الأزمة التي تعترضه.

... ولدى الرئيس صدام حسين تصور واضح لما ينبغي أن تبدو عليه بغداد في المستقبل (مثل نابوليون الثالث) وشارك بنفسه في بعض الحلقات الدراسية التي عقدت في بغداد لبحث الأساليب والمناهج المعمارية. وهكذا فإن مساهمته الشخصية في النقاش جاءت تعبيراً عن الدعم الرسمي الكامل للعملية التي تهدف إلى إحياء المدينة.

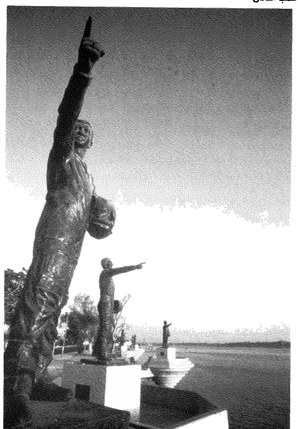
وبالتالي تعكس بعض إنجازات بغداد المعمارية حساً واضحاً بالعوامل التاريخية والإقليمية المتأصلة في تراث المدينة ومناخها وموقعها الجغرافي. وهذه المنجزات هي المنبع الذي يمكن أن تستلهمه حركة معمارية عالمية جديدة. وهي تنطوي أيضاً على إمكانية صقلها في شكل أسلوب خاص يجوز وصفه بأسلوب بغداد الأصيل كطراز معماري متميز. إنها حسب تعبير الجادرجي / مستشار رئيس البلدية لشؤون التخطيط والهندسة المعمارية / : «... شيء تم التوصل إليه بعد إضفاء الطابع الإقليمي على أسلوب العمارة الدولي»(١٠).

بعد فترة قصيرة من إنجاز نصبي الشهيد والجندي المجهول، تفتّقت قريحة الرئيس عن فكرة النصب التذكاري الثالث محور هذه الدراسة، أعني «قوس النصر». ومن الواضح أن هذه النصب الثلاثة تؤلف وحدة متكاملة. فهي كلها تشير إلى الحرب الدامية التي استمرت ثمانية أعوام، وإلى التجربة الجماعية التي خلفتها أهوال الحرب وآلامها في الوجدان العراقي. إلا أن كلاً منها يؤدي تلك المهمة بطريقة مختلفة. وأعتقد أن آخر مبتكرات صدام حسين هو الذي توفرت

فيه الشروط الحقيقية للنصب التذكارية المؤثرة كما حددها جيديون وليجير وسيرت. فالنصب الذي ابتدعه الرئيس شخصياً، قادر على تعقب الذاكرة العراقية كالأشباح، ونشْب أظافره في نفوس كل البشر بقوة لا تملكها حتى قبة فتّاح المذهلة، ولا يمكن أن تضارعها الصورة الساذجة العقيمة التي وضعها الرحّال (لنصب الجندي المجهول)، مع أنّ كلاً من النصبين السابقين أضخم حجماً وأعمق جذوراً في الأرض (بما أقيم تحته من مباني الاسمنت وقاعات المعارض وغير ذلك)، وكلف بناؤه مبلغاً أكبر بكثير مما احتاج إليه نصب الرئيس. ذلك أن هذا الأخير ينضح بميزة خاصة لا يشاركه فيها النصبان العملاقان اللذان سبقاه، وان كانت تتجلى في مشروع آخر غريب ومتواضع نسبياً تم افتتاحه مؤخراً بمدينة البصرة.

وسط ساحة خضراء بمحاذاة الضفة المواجهة لمجرى شط العرب، وفي إطار من روافع البناء الجاثمة وسط منظر سريالي من لوحات الإعلان السوداء، التي تذكر الزائر بأعداد القتلى العراقيين الذين سقطوا دفاعاً عن البصرة والفاو، وكميات القنابل التي ألقيت على أرض العراق، ينتصب ثمانون تمثالاً بالحجم الطبيعي والشكل الحقيقي لضباط وقادة عراقيين ممن لقوا حتفهم في تلك المعارك. وهذا المشروع بالذات حظي بأولوية خاصة أثناء السباق المحموم لإعادة بناء مدينتي البصرة والفاو من الدمار الكامل تقريباً بعد أن دمرتها الحرب. وصنع التماثيل فريق من النحاتين العراقيين نقلاً عن صور عائلية حقيقية يظهر بها أولئك الأبطال في أزياء متنوعة، أحياناً بمعدات القتال وأحياناً من دونها. والخاصية الوحيدة المشتركة بين هذه التماثيل كلها هي أن عيني كل واحد من الرجال شاخصتان بنظرة صارمة نحو الجانب الإيراني عبر مياه شط العرب، بينما تمتد إحدى ذراعيه مشيرةً بأصبع الابهام في الإتجاه نفسه (أنظر الشكل ١٩).

وإذا كان ثمة «أسلوب» جمالي معين في مدينة صدام حسين (وأنا أعتقد ذلك)، فقد بلغ ذروته في آخر نصب تذكاري من المسلسل الذي شهدته بغداد وفي المنظر السريالي المقبض المخيف بالبصرة. فمثل هذه الأشكال والرموز تمنح



١٩ ـ ساحة التماثيل في كورنيش البصرة.. نشاهد هنا تماثيل ضباط عراقيين يشيرون ناحية إيران عبر هذا الممر المائي الذي دارت من حوله رحى أقسى المعارك التي تحفظها الذاكرة الحية. عدد التماثيل هنا نهائية، نحتت انطلاقاً من صورة التقطت لضابط شهيد، ١٩٨٩.

ذلك الأسلوب معنى في الظروف المتميزة جداً للثقافة والتاريخ والحياة السياسية العراقية. وذلك أن «طراز بغداد» الذي صاغه الرئيس، هو المعبّر الحقيقي عن المدينة البعثية، وليس أسلوب المدرسة الحديثة المبكر الذي نقل عن الغرب، ولا آخر الحذلقات الجمالية التي جاء بها أتباع «ما بعد المدرسة الحديثة»، ممن شاركوا بحماس غامر في إعادة تطوير بغداد»[١].

هل النزعة إلى إقامة النصب التذكارية خاصية موضوعية كامنة في صلب أي مجتمع حضري، وما على الفنان سوى إظهارها إلى حيز الوجود، كما افترض أنصار المدرسة الحديثة منذ وقت طويل؟ أم أنها مجرد تأويل انتقائي يقدمه الفنان نفسه بشأن الكيفية التي يمكن للقيم والأشكال السائدة في مديته أن تعيد بها تجسيد بعض مبادىء الثقافة أو التاريخ، كما قد يزعم أصحاب ما بعد المذهب الحديث في الفن؟ فمن الأسبق في الوجود، أهو الفنان أم المدينة التي يعبر عنها؟ إن نصب صدام حسين، من وجهة نظر هذا النقاش، يتميز عن أسلافه بكونه تدخلاً مادياً مجسماً وملموساً في رسم ملامح المدينة من جانب الرجل الذي يقف وراء سائر التغييرات الأخرى. (وكذلك فإن مجموعة تماثيل البصرة، رغم كونها حصيلة جهود عدد من النحاتين، تبدو مستوحاة من مخيلة واحدة، ربما كانت أيضاً مخيلة صدام حسين). ومن هنا فإن إيجاد هذا النصب يُلغي الخلاف مؤقتاً بين كلّ الذين عاينوا المدينة، بل ربما يلقي أضواء جديدة على الطبيعة العامة لظاهرة النصب التذكارية ذاتها.

إن النصب التذكاري، كما ذكر آلدو روسي في بعض كتاباته، هو «العلامة التي يفهم منها المرء شيئاً لا يمكن أن يقال بغيرها، لأنه يخص سيرة الفنان وتاريخ المجتمع»[٢]. وقد اعتبر روسي النصب التذكارية بمثابة علامات ثابتة داخل المدينة، التي تعدّ هي نفسها صنعة بشرية جماعية متغيّرة عبر الزمن وتتألف من أجزاء متعددة. وهو، كأساطين المدرسة الحديثة الثلاثة سيرت وليجير وجيديون، يرى أن النصب هي التي تشكل أجزاء المدينة المفعمة بصفة البقاء والدوام، نظراً لقدرتها على الإحاطة بالتاريخ والفن والذاكرة الجماعية للمكان. وهي في رأيه تُعدّ أعمالاً فنية عن جدارة واستحقاق، بل تسمو على الفن من

حيث كونها علامات إرادة جماعية. ويرفض روسي التعبير المجازي الشائع الذي يشبه المدينة بكائن عضوي حيّ يتشكل من خلال التطور المتراكم لعملية التكيف مع وظيفته. فروسي يرى، على خلاف ذلك، أن النصب التذكاري نوع خاص من الأعمال الفنية، يقوم في إطار عمل فني أوسع تمثله المدينة. وهو حدث عام وشكل فني في آن واحد يتسم بأسلوب معين فريد في زمانه ومكانه، ومع ذلك فهو يربط بين ماضي المدينة ومستقبلها. ولذا فإن جوهر النصب التذكاري، كمثل جوهر المدينة، يكمن دائماً في مصيره.

وروسي كان يتحدث عن مدن كروما وغرناطة ويفكر في آثار حضرية عظيمة مثل الساحة الرومانية القديمة وقصر الحمراء، ولم يكن في ذهنه وجه بغداد الجديد ونصب صدام حسين. إلا أن طريقة تفكيره تذكرنا بأن المدن، وأكثر معالمها أصالة، تكون دائماً صورة صادقة بعضها للبعض الآخر، فمن خلال إحداهما يمكنك التعرف على حقيقة الأخرى. وبغداد صدام حسين الجديدة ليست مجرد عاصمة عادية من عواصم العالم الثالث محشوة بالناس والأشياء كيفما اتفق، سواء كانت قبيحة أو جميلة، وإنما هي أيضاً حالة نفسية جماعية لها آلهتها الخاصة. والتفكير في مدلول تلك الآلهة لا بد أن يبقى ناقصاً شأنه شأن المصير الذي لم يتحقق لقوس النصر نفسه.

الفصل الرابع

السياسة كفن

كان الإنسان عبر التاريخ يتطلع باستمرار إلى ما هو أبعد من المرئي. لكننا نجد أحياناً أن التطلع إلى ما هو أبعد من المرئي، يجعله يتخذ من المرئي نفسه حالة وكأنها قائمة خارج إرادته وخارج الحضور العلمي لحواسه، فيجعل من الصنم الذي يصنعه بنفسه من الحجر إلهاً له، رغم أن هذا الصنم في مادته جزء من الأرض التي يقف ويحمل على سطحها. إذن فإن حاجة الإنسان إلى التطلع خارج ما يقع بين يديه أو إلى «روح» حتى ما هو موجود بين يديه من مادة وما هو مرئي منها، حاجة قائمة. ولذلك نجده أحياناً يجعل من الصنم حجراً ينظر إليه على أن له «روحاً». وغالباً ما تشتد الحاجة الإنسانية إلى التطلع خارج المرئي وإلى ما هو أبعد منه، عندما تزداد سيطرة الإنسان أو معرفته للمرئي، وعندما يزداد تمتعه به إلى الحد الذي يغدو فيه قد أشبع «كل» الحاجات الإنسانية، في جانبها المادي وصار يشعر بالإختناق أو «الفراغ» كنتيجة للإشباع المادي. أو عندما تسحقه ظروف الحياة وتتغلب عليه فيشعر «بالفراغ» لعدم مقدرته على السيطرة على شؤونها وتسخيرها وإحضار مستلزماته وحاجاته منها كما ينبغي. وهكذا نجد الإنسان يتطلع إلى «الأفق» وإلى الأعلى متجاوزاً المنظور عندما يرتقي الذرى في أعلى قممها.

صدام حسين[١٨]

إن النشاط السياسي والعمل الفني لهما علاقة متماثلة بالحياة من هذا المنظور الوارد أعلاه. فتخيَّلْ نوعين من السياسة يقفان على طرفي نقيض. أحدهما يمكن أن نسميه أسلوب السياسة التبشيرية (بمعنى الدعوة إلى صنع «الإنسان الجديد» وبناء «المجتمع الجديد») وهو يشبه الفن من حيث كونه يتعلق بالعمل على استحداث أشكال جديدة. ويقع عند الطرف المقابل ما نعرفه بالسياسة الديموقراطية ـ التي تنطوي على مفاهيم التراضي والتناقض والتعقيد والسماح بالتعدد والاختلاف ـ وهي بحكم طبيعتها بالذات تقتضي الخضوع لأعراف

معينة موجودة سلفاً. وكلا النوعين «مثالي» ليس له وجود خالص في العالم، ولكنه مجرد عامل مساعد يمكننا من التمييز الواقعي في ظروف محددة (وذلك أن التسامح المطلق يعني الخمود والتوقف عن الفعل، كما أن المثالية الصرفة لا تسمح بوجود أي عائق في طريقها). وحتى صدام حسين لا بد له من احتمال وجود الآخرين إلى حد ما.

وبالنسبة إلى الفن وإلى السياسة كفنّ، يبدو أن «العالم لا يعدو كونه مجموعة من المظاهر الخارجية» لا بد من تطويعها بما يتفق ومنطق الأنماط السلوكية المتكاملة التي تسود عالم الفنان الخاص»[1]. وهذه النزعة إلى التصرف بالعالم بقصد إعادة تشكيل حقيقته الموضوعية، تجمع بين الفن والسياسة تحت مظلة واحدة تمثل الطبيعة البشرية على نحو فريد. فعلى خلاف العلم الذي ينظر في اتجاه واقع خارجي، نجد أن واقعية الفنّ والسياسة كفنّ هي من صنعهما الخاص. وكلاهما موغل في المثالية لأن الواقع الذي يخلقانه من نتاج الذهن. وظاهرة اجتناب الخضوع وتعمد الفعل، يستوي فيها كل من يمارس النشاط السياسي الطموح مع كل الفنانين الحقيقيين في علاقتهم بالعالم.

فالفارق الوحيد بين صدام حسين وبقية خلق الله من أمثالنا هو أنه، على شاكلة الفنان المتفوق، يتطرف في هذه النزعة إلى حد مدهش وخارق للعادة. والملاحظة التي سجلها سبرت وليجبر وجيدبون بقولهم «إن الذين يحكمون أي شعب ويدبرون شؤونه، رغم ما قد يتصفون به من سمات الألمعية في ميادين اختصاصهم، إنما يمثلون، في أغلب الأحيان، نموذجاً من الإنسان العادي في عصرنا، من حيث التذوق الفني»، تلك الملاحظة لا تنطبق على هذا الرئيس. إنها تصف أولئك الذين يقفون عند الطرف الآخر من مسطرة القياس التي يمثل صدام حسين أحد طرفيها. ومع أن مادته الخام أناس حقيقيون، وليست بعض مواد البناء أو مجرد قطعة قماش مشدودة للرسم عليها وعلبة من الألوان، فإن نزوات خياله الجامح لا تقف عند حد. وحريته في التشكيل لا تعترف لغيره بأية «حقوق» (علماً بأن فكرة حرمة الفرد في حد ذاتها ـ مقابل المصلحة «العليا» للجماعة ـ لم تشهد قط أي رواج في الثقافة العراقية). والواقع أن حرية صدام

حين مثل حرية الفنان، لا تلجم إلا من الداخل بالقيود التي يفرضها على نفسه من تلقاء نفسه، وفي حدود ملكة التخيّل عنده وأولوياته الخاصة. وبالتالي فإن معايير الحكم عليه لا بد أن تكون من وضعه هو نفسه، وليس من وضع شخص غريب يطلق أحكاماً خارجية. وتصور منظر العالم من أعلى قمة الجبل، موحشاً يبعث في النفس رهبة ومهابة. وتخيلْ كم يكون جمال الطبيعة خالياً من المعنى وباهتاً من دونه! فهل من المعقول إصدار الحكم على ذلك المنظر البديع من سقط المتاع في الأسفل؟.. إن نصب صدام حسين يتيح لنا رؤية المنظر من قمة مثل هذا الجبل السحري. وهو مشهد يدلنا على ما نستطيع إنجازه كبشر متى وطدنا العزم على تحقيقه فعلاً. ومن موقعه الممتاز تنبسط أمام أعيننا فرصة ثمينة لإعادة طرح تساؤلات قديمة قد لا تكون لها إجابات ثابتة.

من خلال اللحظة التأمل التي اقتبسناها أعلاه، يقدم لنا هذا الرئيس الفنان، فراسة إنسانية وتاريخية أصيلة. وهو يتحدث عن الإبداع في الفن وفي السياسة، وعن كيفية خلق شيء من لا شيء، أو من داخل الذات يفرض نفسه بعدئذ على العالم. وقبل عصر النهضة الأوروبية لم يكن يتسم بهذه القدرة الخارقة إلا الله وحده. فأول فنان وضع في مصاف الآلهة كان ميكيل آنجيلو، إذ أن الناس في عصره رأوا أن من يبدع مثل أعماله لا بد أن تكون عليه مسحة ربّانية. وهكذا ولدت فكرة الخلق كقدرة بشرية. وعلى مر الزمن ترسّخ المفهوم العصري القائل بأن كل الرجال (ثم أضيفت النساء أيضاً فيما بعد) يولدون ومعهم طاقة خلاقة كامنة، وإن كان البعض أكثر قدرة من غيره على الإبداع في مختلف المجالات. وسواء تم خلق العالم في سبعة أيام أو أكثر أو أقل، فإن إمكانية الخلق ارتبطت من ثمّ على نحو لا ننفصم عراه بالتعبير الإنساني، وتحقيق الذات وحرية التصرف في ذلك العالم بقصد صياغته من جديد. وكان تطبيق هذه الفكرة على الحياة السياسية والثقافية هو المأثرة الكبرى للثورة الفرنسية. ومنها نبعت المفاهيم العلمانية التي نستعملها الآن جميعاً فيما يتعلق بالإبداع الفني وجاءت النظرة إلى السياسة كفنّ، حسبما أوضح صدام حسين لكاتب سيرته. ولكن الغريب أن نصب الرئيس يعود بنا إلى فكرة تأليه الفنان، إن لم نقل فن التأليه. ومع ذلك

فهو في تمجيده للنصر وفي مادية تعبيره (وعلى الأخص باستخدام أسلوب الصب في قوالب) يتعلق بإنسان عصري، يتصرف في عالمه سياسياً من دون أن يعترض طريقه أي عائق على الإطلاق. ولذا يمكن اعتباره على العموم بمثابة تجسيد مادي لخليط من التطورات المتباينة في تاريخ الأفكار التي تناولت الفن والسياسة.

على أن الكلمات التي نطق بها الرئيس ينبغي ألا يُنظر إليها كحقائق مطلقة. ولا شك أنه هو نفسه لا يراها كذلك. فهي ذات قيمة نسبية بمقدار نسبية تاريخ الأفكار الذي استعرضناه للتوّ في سياق هذا النقاش. فالرئيس يتحدث عن نفسه. وكل آرائنا في الطبيعة البشرية ـ سواء كانت صادرة عن أعظم الفلاسفة أو أبسط أو أعتى الطغاة ـ تنبع دائماً من تجاربنا الخاصة وفي نظرتنا إلى العالم كما توصلنا إليها بأنفسنا. وهي لا تدلنا على «الحقيقة». ونحن جميعاً نستطيع أن نحمل أنفسنا على اكتشاف شيء ما في تلك الكلمات، شيء ربما يصح قوله عن أحد الأصدقاء مثلاً أو حتى عن أنفسنا لفترة من الوقت. ولحظة إدراك كهذه، يمكن أن تربطنا حتى بشخص مثل صدام حسين. وبعد تجاوز تلك الرابطة المبدئية، ربما نستشف أيضاً من تفلسف صدّام طموحاً مفرطاً، وقلقاً محموماً على تحقيق غاياته. وهذا لا يعاب على كل حال.

ولكن العجيب أن هذا الرئيس لا يتورع عن أي شيء على الإطلاق. وهو دائماً مدفوع إلى الأمام بقوة طاغية ليواجه، وإذا اقتضى الأمر ليمحو، كل ما قد يعترض طريقه. ويبدو أنه مثل مخلوق خرافي لم يكتسب خواص شخصيته بل ولدت معه (واسمه صدّام يعني في اللغة العربية «المتصدي» أو «مقتحم العوائق»). وعلى خلاف أي سياسي عادي أو مناضل حزبي، فإن هذا الرئيس فور وصوله إلى السلطة طمع في كل شيء وانتزع كل ما يريد. وإذا كان قد قال حتى عن «كتابة التاريخ العربي» انها «يجب أن تكون من وجهة نظرنا (البعثية)، والتركيز على الكتابة التحليلية (أي الشكل) وليس السردية الوقائعية (أي المضمون)»، فهو نفذ تلك المقولة بالفعل في العراق خلال السبعينات والثمانينات[10].

إلا أن نظرته إلى السياسة في شكلها الأفلاطوني الخالص، تجد أوضح تعبير

عنها في فكرته عن مهمة التعليم. ففي خطاب مهم وجهه إلى حشد كبير من موظفي وزارة التربية لتقريعهم على عيوبهم ونقائصهم كمربين قال صدام حسين:

«عليكم «بتطويق» الكبار، عن طريق أبنائهم، بالإضافة إلى الروافد والوسائل الأخرى. علّموا الطالب والتلميذ أن يعترض على والديه، إذا سمعهما يتحدثان في أسرار الدولة... عليكم أن تضعوا في كل زاوية ابناً للثورة، وعيناً أمينة وعقلاً سديداً يتسلم تعليماته من مراكز الثورة المسؤولة... كما يجب أن تعلموا الطفل أن يحذر من الأجنبي، لأن الأجنبي هو عين لبلاده، وبعضهم وسائل مخربة للثورة... إن الطفل، في جانب من علاقته مع المعلم، كقطعة المرمر البكر في يد النحات، حيث يملك القدرة على إعطائها الشكل الجميل المطلوب، دون أن يتركها للزمن، وتقلبات عوامل الطبيعة»[١٠]

إن شخصية هذا الرجل ونظرته السياسية، تلتقيان في نهج تفكيره بإمكان إخراج تحفة فنية إلى حيز الوجود بمجرد أن تلمع الفكرة في خياله. وهو ينظر إلى الطفل كما ينظر الفنان إلى مادته الخام. وعملية الخلق الفني، ما استمر تنفيذها، يلازمها النشاط المحموم وضرورات الإعادة والمواجهة والصعوبات تماماً مثل هذا الطراز من السياسة الخيالية. فكلاهما يشبه الحياة في لحظاتها العاصفة والعصيبة. ولكن العمل الفني حالما ينتهي يغدو فكرة غير مؤذية، مجمّدة في الزمان وساكنة في شكل حسي، أي أنه يصبح فكراً ميتاً. ويكون قد اكتسب صفة الدوام أو الخلود على حساب الفعل وعلى حساب الحياة. ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن عواقب العملية التعليمية التي دعا إليها صدام حسين، إذا كان الطفل عنده ما زال يحتفظ بأية صفات إنسانية على الإطلاق. وبقدر ما يفقد الطفل قدرته على الفعل، وبالتالي يفقد آدميته، لو تعلم في ظل نظام صدام حسين، فإن هذه المقارنة تبقى صحيحة. فمسألة التحكم في نفسية الطفل، وليس صياغة النصب التذكارية، هي التي تجبهنا بلبّ المشكلة الحقيقية للسياسة، وربما كان ذلك المنعطف الذي ينبغي أن تنفصل عنده الممارسات السياسية عن منهج الفن. وإن كانت لا تفعل ذلك في جميع الأحوال.

والعمل السياسي يمكن أن تكون غايته إيجاد دساتير أو قوانين أو مؤسسات

جديدة. وهذه الأدوات التي يصنعها الإنسان لا تقلّ «ذاتية» عن العمل الفني. ونحن كجماعة (في شكل أمة أو منظومة سياسية) نختار أن نريدها أو لا نريدها. ولكن مصدر النشوة الحقيقية في السياسة ليس في مثل هذه «الأعمال» التقليدية والمحددة تاريخياً، وإنما يكمن في ممارسة النشاط السياسي ذاته، كما يعرف كل من خبر طعم تلك الممارسة. والإشباع النفسي الذي يمدنا به النشاط السياسي الفعلي يشبه معاناة سيزيف. فهو يتحقق في أخطر اللحظات ويختفي حالما يتوقف الفعل. وعادة لا يكون ثمة شيء في نهاية الطريق غير أن المرء (في ظل النظام الديموقراطي) يملك الضمان الرسمي لحقّه في تكرار العمل نفسه وتذوق المزيد من متعة أعباء سيزيف، والتأرجح الدائم بين قمة الرجاء وقاع اليأس والقنوط.

وفي التمثيل على خشبة المسرح أمام الجمهور يمكن أن «أكتشف» ذاتي، إن كان ذلك ما أنزع إليه. و«العالم كله مسرح»، على قول شيكسبير الذي تعيش شخصياته أقدارها اللامتناهية الألوان والظلال مرة بعد مرة، بمثل هذه الروح. وصحيح أن المرء يستطيع أيضاً أن يستمتع بمشهد الحياة العامة سلبياً كجمهور المسرح (وهذا نوع من المتعة يأتي مع التقدم في السن). ولكنْ إذا كان المواطن ميّالاً إلى ممارسة السياسة حقاً (لا مجرد التفكير فيها أو الكتابة عنها من موقف المتفرج)، فلا بد أن ينتهي اعتلاء خشبة ذلك المسرح مرة بعد أخرى، إلى أن يسقط من العياء، أو يتجاوز سن القدرة على أداء اللعبة.

فما هي العاطفة الإنسانية التي تمس صلب السياسة مباشرة؟ إنها رغبة المشاركة في حياة الجماعة عند أرسطو. وهي نزعة الخير وحب الإنسان لإخوته البشر في رأي روسو، حسب نقده المرير لفكر حركة التنوير الفلسفية ومبدأ إقحام «العقل» في السياسة، الذي أدّى، في اعتقاده، إلى تغليب الأنانية على الغيرية. أما ميشال عفلق، مؤسس حزب البعث ومنبع كل الآراء السياسية التي يحملها صدام حسين، فقد كتب يقول: «إن القومية تعني الحبّ قبل أي شيء آخر، والمحبّ لا يبحث عن أسباب لحبّه، وإذا بحث عنها؛ لن يجدها. فمن لا يستطيع أن يحب إلا لسبب واضح يكون هذا الحب قد ذوي في قلبه

ومات[٣٠]». والمشكلة الصعبة إذن هي أن ننظر إلى الطفل عند صدام حسين، مع العلم بأنه شبّهه «بقطعة من المرمر في يدي نحات» يتمّ صوغها من تأجج مثل هذا الحب الطاغي.

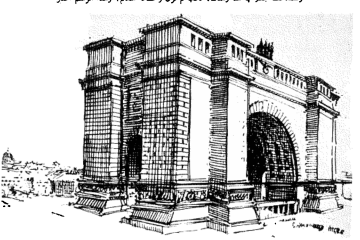
ونظرة السخرية والاستخفاف بالسياسة (على اعتبار أن الساسة مجرد كذابين محترفين ودجالين وغشاشين ومنافقين) تبدو من السطحية بحيث لا تكفي لحلّ لغز كهذا. كما أن السخرية على كل حال، سرعان ما تتحول إلى موقف يفترض أن صاحبها بمنأى عن كل القبح المحيط به في دنيا السياسة. ونظام حكم كالنظام العراقي في ظل صدام حسين، يؤدي إلى انتشار السخرية في الفكر، والانتهازية في الفعل، كنوع من الحاجز النفسي لتفادي الطوق الغامر لهذا الحب المفرط. ولكن النظام نفسه لا يتشكل على ذلك النحو. فالسياسة كفن أو القومية كحب، وهما وجهان لعملة واحدة، تعني حقائق الحياة الأساسية في بلد كالعراق الآن. وهذا القول ليس انتقاداً أو تهكماً على واقع الحال، وإنما هو النتيجة المنطقية لأخذ كلمات الرئيس (ونصبه التذكاري) على محمل الجد كما يبدو.

والفارق الوحيد بين النشاطين الفني والسياسي، هو أن الأول يسفر عن نتيجة تدوم طويلاً، بينما يكون الثاني دائماً سريع الزوال. فالعمل الفني تحيط به هالة معينة تفصله عن فناء صاحبه. والنصب التذكارية توفر عنصر الدوام الذي يفتقر إليه العمل السياسي دائماً (وهو ما يميل آلدو رومي إلى تسميته بخاصية «الاستمرار»). وهتلر الذي كان من الواضح أنه «فنان خائب»، أدرك هذه الحقيقة كما لم يدركها أي سياسي آخر في القرن العشرين. فقد كان مولعاً برسم مخططات نصب تذكارية يحلم بإقامتها في مدينة برلين، وكان ذلك في أوائل العشرينات أثناء فترة التضخم الاقتصادي الخانق، حين لم تكن ثمة بارقة أمل في إمكان وصوله إلى السلطة في أي يوم من الأيام. ويرى آلبرت شبير، المهندس المعماري الشاب الذي عينه هتلر لتنفيذ مخططاته بعد سنة ١٩٣٣، أن «حبّه برسالته السياسية وشغفه بفن العمارة كانا متلازمين على الدوام»[٣١] (انظر

الشكل ٢٠). ويروي شبير قصة مسلية بهذا الشأن تتعلق بنظرية «قيمة الخرائب» التي وضعها لهتلر.

ففي عام ١٩٣٣ رأى شبير أن أساليب البناء العصرية لا تكفي لإقامة «جسر التقاليد» إلى الأجيال التالية، الذي كان هتلر يدعو إليه. فأكداس الأنقاض الصدئة ما كانت تكفي لإلهاب الروح البطولية، لأنها لا تمرم على نحو لطيف، وليس في وسعها الإيحاء بالمشاعر السامية النبيلة بالقوة نفسها التي أوحت بها الكاتدرائيات القوطية إلى جون راسكن مثلاً[٢١]. ونظرية شبير عالجت مشكلة الحطام العصري هذه بطرق فنية وإنشائية متعددة. ولتوضيح أفكاره عمل على إعداد رسم يبين شكل العمارة المنشودة:

«بعد أجيال من الإهمال، وقد اكتست بفروع اللبلاب وتهاوت أعمدتها وتصدعت جدرانها هنا وهناك، لكنها لم تزل واضحة المعالم. وهذا الرسم اعتبر



٢٠ ـ التصميم الذي وضعه هتلر في العام ١٩٢٥ لقوس النصر الذي كان من المفروض أن يقام تخليداً لذكرى الضحايا الألمان خلال الحرب العالمية الأولى. من الواضح أن هذا التصميم مقتبس عن «قوس النصر» الفرنسي. ولكن بأحجام ضخمة جداً.

كفراً في نظر حاشية هتلر. إذ بدا للكثيرين من أتباعه المقربين أنني ارتكبت عملاً مشيناً بمجرد تصور فترة انحطاط للرايخ الناشيء حديثاً، والمقدر له أن يبقى ألف عام. ولكنه هو نفسه تقبل أفكاري باعتبارها منطقية وملهمة. فأمر بأن تشيّد كل المباني المهمة في دولته مستقبلاً وفقاً للمبادىء التي تضمنها «قانون الخرائب هذا»[1].

فالأهمية الكبرى لنصب صدام حسين، من وجهة نظر السياسة كفنّ، تكمن في كونه ـ مثل قوس النصر الذي رسمه هتلر بارتفاع أربعين متراً (وهو أيضاً أعلى من مصدر إلهامه الباريسي بمرتين ونصف) ـ، يجسد ابتهاجه الشخصي بلعبة السياسة، وهو في الظروف العراقية ابتهاجٌ يقتصر عليه وحده دون سواه، ولا يمكن أن ينتهي، حسب طبيعة الأشياء، إلا بموته. وثمن تجميد أية «فكرة» في قالب ثابت وباقٍ، يكون دائماً ضياع النبض المستمرّ والمتبدّل في تجربة الحياة الحسية ذاتها. وحتى أطفال البعث يدفعون هذا الثمن، وإن كان على نحو مختلف. ومتى دفع الثمن فإن «الروح الحيّة» للفنان أو العصر أو حتى لشعب بأكمله في مرحلة معينة من تاريخه، لا يمكن أن تبقى إلا من خلال دوام شيء جامد وميت من صنع الإنسان. والرائع في الأمر أن النصب العظيمة هي دليل على أن تلك الروح أحياناً تخلد بالفعل وتبقى.

الفصل الخامس

آندي وارهول وصدام حسين

«ما أروع أن ترى عالماً كاملاً في حبة رمل
وجنة في زهرة بريّة،
وتحمل اللانهاية في كفّك
والأبدية في بحر ساعة»

وليام بليك(*)

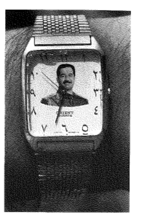
يوم رسم آندي وارهول علبة من حساء كامبل، باستعمال الشاش الحريري نقلاً عن صورة فوتوغرافية مكبرة، كان ذلك بمثابة إعلان عن نظرة معينة إلى الفن والثقافة الشائعة، اعتبر جديراً بالعرض في أرقى متاحف نيويورك وأشهر صالاتها الفنية (أنظر الشكل ٢١). فالصفة الإعتيادية لسلعة استهلاكية رائجة، يجري إنتاجها بالجملة، قد أضفيت عليها هالة فنية في إطار الفكرة القائلة: «أنتم جميعاً ربما تظنون أنكم شاهدتم علبة من حساء كامبل مرات عديدة من قبل، ولكن هذه اللوحة تقول إنكم لم تروها على حقيقتها أبداً».



٢١ ـ لوحة آندي وارهول «في تمثل علبة حساء كامبل»، ١٩٦٤، طباعة حريرية على القماش، مقاس ٣/٤ ٣٥ × ٢٤ إنش.

وبقدر ما يتعرض الأمريكيون لألوان ثقافة الإستهلاك، والإعلانات المحيطة بهم من كل جانب في تجربة الحياة اليومية، فإن العراقيين تحاصرهم بالمثل رموزُ سطوة الزعيم المريعة. صورة معلقة في بيوتهم، وملصقات في كل المتاجر والمطاعم والمباني العامة، ولوحات مفصّلة بالألوان، أكبر من حجمه الطبيعي، تنتصب على امتداد الطرقات الفسيحة وفي الشوارع والميادين. ناهيك عن حضور القائد باستمرار من خلال الإذاعة والتلفزيون في منوعات لا حصر لها من الأوضاع المصطنعة والأزياء المختلفة، فتلك هي نوعية اللافتات وأضواء النيون والإعلانات وفواصل الدعاية التجارية التلفزيونية التي تطبع الحياة العصرية في مدينة بغداد (أنظر الأشكال من ٢٢ إلى ٢٥). وهي تؤثر في الذهن لاشعورياً أو من وراء الستار، إذا صح التعبير، ويُعدّ وجودُها أمراً مفروغاً منه لأنه كان لا بد من التسليم بها منذ البداية، ولا أحد اليوم يمكنه أن يتذكر كيف بدأت الحكاية كلها أو يستعيد ذكرى «الأيام الخوالي»، حين كان الحال مختلفاً كل الاختلاف. فالناس يميلون إلى النسيان، فيما تولد كثرة التكرار عادات ذهنية جديدة. وشيئاً فشيئاً ينسلّ ما كان طافياً على سطح الوعي ليغيب في ثنايا الذاكرة وأعماقها الخفية.

ورغم ضجيج وسائل الإعلام وطوفان الصور، فإن الناس لم يجربوا بعد سطوة القائد تماماً على النحو الذي يتطلبه النصب التذكاري الجديد. والمسألة هنا لا تحتاج إلى مجرد التذكّر، لأن هذا النصب يختلف عن ركام الصور المحيطة بالمواطنين من حيث أنه يضع المرء وجهاً لوجه أمام الواقع السائد، فيدفعه فجأة إلى سطح الوعي. وإذا بقيت كل الظروف الأخرى مثلما هي الآن، فإن هذا النصب الهادف إلى تمجيد الإنتصار وسلطان صدام حسين، قد يكتسب على مر الزمن، هالةً أكبر من حجمه بفضل التناغم الكامل بين القصد والشكل المادي والواقع المطابق. وصدام حسين ما كان ليرضيه أن يحسّن شكل ذراعه فنان خبير بأعمال التجميل، كما أن آندي وارهول ما كان ليريد أن يغيّر بضربات فرشاته الخاصة على لوحة الرسم، معالم التصميم الأصلي الذي وضعه مصنع كامبل لعلبة الحساء الشهيرة، (وكان سبق لجاسبر جونز، سلف وارهول، أن فعل ذلك



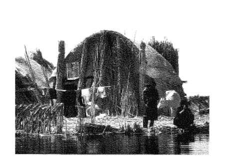
٢٢ ـ صورة صدام تلوح بين عقارب هذه الساعة الذهبية.



٢٣ ـ داخل مقهى.



٢٥ ـ صورة ضخمة لصدام حسين في الصحراء.



٢٤ ـ صورة صدام تخيم فوق كوخ ريفي، في منطقة الأهوار الشيعية في جنوبي العراق.

في اللوحة التي رسمها بيده سنة ١٩٦٠ مصوراً علبتي بيرة من البرونز. فقد تعمّد ألا ينسخ بطاقة العلبة أو حجمها الحقيقي، بل تصرّف في الصورة قليلاً). ونقل الواقع بحذافيره من خلال استعمال صورة فوتوغرافية بكل ما يتضمنه ذلك من مقابلة بين المُتخيَّل والواقع، أو الإيضاح أو الفن، كان ضرورياً للحظة الإلهام الفني في أعمال وارهول. وهو ضروري لفن النصب التذكاري عند صدام حسين.

والحقيقة أن فن آندي وارهول ونصب صدام حسين لا يستهويانني. بيد أن الأول غير مؤذ، وليس هذا حال الثاني. إلا أن هذا موضوع آخر على أية حال. وتجربة العمل الفني، برغم كل شيء، تجربة محايدة من الناحية الأخلاقية. فما المانع في أن يكون لعالم السلع الإستهلاكية وعلاقات السوق على الإنسان المعاصر التأثير القوي نفسه الذي كان لكلمات وليام بليك عن حبّات الرمال، والزهور البرية على قراء أشعاره في القرن التاسع عشر؟ ومن بسعه أن ينكر على العراقيين العاديين مشاعر الفخر والاعتزاز التي لا بد أن كثيرين منهم يحسّون بها، حينما يرفعون أعينهم ليتطلعوا، مشدوهين، إلى رمز التغلب على محنة وطنية قاسية (مع العلم بأن أكثر من عشرة بالمئة من سكان البلاد هم أعضاء في الحزب، وأن عدد العراقيين الذين قتلوا في الحرب العراقية ـ الإيرانية يعادل نسبياً عدد القتلى من البريطانيين أثناء الحرب العالمية الأولى؟). ولكن أياً كانت نظرتنا إلى محاولات وارهول وصدام (وسواء أكانت «تستهوينا» أو لا تستهوينا) فكلاهما يفضيان إلى طرح السؤال: «ما هو الفن؟» وعلى نحو مماثل. وهذا هو نبع سحرهما الذي لا ينضب.

وفن وارهول لا يتعمد التهكم أو المحاكاة الساخرة أو أي نوع آخر من أنواع التعليق الاجتماعي النقدي أو «المتعالي». وكان قد وصف الفن الشعبي بأنه «حب الأشياء». والفنان الشعبي روي ليشتنستاين، الذي اشتهر برسوماته الهزلية المكبرة ومسلسلاته الفكاهية، علق على رواج أعماله الخاصة بقوله: «إن الأشياء التي يبدو أنني سخرت منها في الظاهر تُعجبني في الحقيقة». ويدعو كلاس أولدنبيرج إلى فن يكون «عذباً وسخيفاً كالحياة ذاتها» على حد تعبيره[١٠].

وقد رأى الناس في أعمال وارهول ما كانوا ينشدونه، إذ أن إصراره العنيد على رفض إبداء أي تعليق قد مسّ وتراً حساساً في التجربة الأمريكية عقب الحرب العالمية الثانية. وحتى في سلسلة لوحاته التي أطلق عليها اسم «الموت والكارثة» (وهي تصور كراسي الإعدام الكهربائية وحطام الطائرات المهشمة) اكتفى وارهول بالتحديق في فظائع الحياة العصرية، كما لو كان يتفرج على مسلسل تلفزيوني ركيك. فما أشد الإختلاف بين هذا كله، وبين الحماس العارم للإصلاح والنزعة المثالية اللذين اتسمت بهما أعمال الرواد الأوائل من أتباع المدارس الفنية الحديثة، كالمستقبلية ومذهب الفن البنّاء!

إن أعمال وارهول وحياته الفنية هي في خاتمة المطاف، تعبيرٌ عن القبول بهيمنة الروح التجارية من خلال صور تنطبق على كثير من القيم التي نشأ عليها المجتمع الأمريكي المعاصر:

> «ليس كل إنسان ميت الإحساس إلى حد أنه قد يشهد محاولة اغتصاب أو شروعاً في جريمة قتل دون أن يحرّك ساكناً لمنع وقوعها، ولكن كثيرين منا كذلك. فنحن الآن في الغالب لا نتأثر للكوارث العامة والخاصة التي كانت تهز مشاعر الفنانين والمفكرين وتثير الغضب في نفوسهم أيام الثلاثينات. فبعد الحرب العالمية الثانية جفت الدموع في مآقي العالم من فرط البكاء. وهذا هو العالم الذي ينطق بلسانه وارهول»[٦١].

وقد سار وارهول على هذا المنوال في مختلف مراحل حياته الفنية، حتى أنه بدّل نظرتنا إلى العالم في النهاية. فقد جعل الفن متواطئاً مع الثقافة السائدة النابع منها، كما لم يفعل أي فنان آخر في هذا القرن. وفكرة أن الفن يمكن أو ينبغي أن يتجاوز حدوده الأصلية، أصبحت مشكلة عويصة للغاية. وفي مواجهة هذا التيار الجارف من النسبية والذاتية المتطرفة، نجد أن لغة الخطوط والأشكال والأحجام والألوان التي كان الفنانون «يتخاطبون» بها من قبل، كلغة عالمية مفهومة لدى الجميع، بدأت تفقد صوتها.

وتمشياً مع منطق هذه النظرة، وبعد أن أصاب النجاح بين ليلة وضحاها، أقام وارهول شبه «مصنع للفن»، يفرز صور زوجات الأثرياء من هواة جمع التحف الفنية. وانتقل من رسم اللوحات العادية إلى نسخ الصور الفوتوغرافية

باستعمال الشاش الحريري، كما حاول إخراج عدد من الأفلام الجنسية، وامتلاك نـاد ليلي، والتحـول إلى مؤلف لموسيقى الـروك، فتوصـل إلى تحقيق الإمكـانيـة التجارية الهائلة، المتمثلة في التعبير عن ميوله وأهوائه الخاصة (إلى حد أنه أصدر مجلة تعنى بأخبار المجتمع أسماها «مقابلات آندي وارهول»). وكان بذلك نـذيراً بكـل أبعاد الـظاهرة المعـاصرة التي نشـهدهـا، في ما يحـظى بـه «نجـوم» الـروك اللامعون من شهرة واسعة. وكما قال أحد المعجبين به «لولا وارهول لما كان ثمة «بريق» في هذا الفن، ولولاه لظل ميك جاغر يزعق بالأغاني الكئيبـة، ولما ظهـر ديفيد بوي على الإطلاق»[٣٠]. وإذاً فبصرف النظر عما إذا كان العمل الفني مؤذباً أم لا، فإن ثمة تطابقاً أساسياً يسترعي الإنتباه بين أعمال وارهول وصدام حسين في عـلاقة كـل منهما بمجتمعـه الخاص. فكـلاهما نجـح في رفع القبـول المـطلق بالواقع العام إلى درجة التأليه. وكل منهما أصبحَ بـطلاً خلال حيـاته عن طـريق التشبث بقيم معينة، لا بانتقادها أو التمرد عليها.

واعـتراضي الشخصي على الفن في حـد ذاته (بمعـزل عن إدماجـه اللاحق في شخصيـة الفنان) ليس مـرده أن هذا الفن لا يمـارس النقد. فقـد يميل الفن إلى التمجيد مثلما قد يعمد إلى الانتقاد، وكثيراً ما يكون مجرد وصف يهتم بـالفوارق الدقيقة ويتسـم برقة الإحسـاس. وإنما ينصب اعتراضي على كون لوحات وارهول حرفية النقل وعقلانية أكثر من اللازم. وهي تنبذ حس الإدراك البصري لصالح تجـريد غـير مرئي. وتبـدو الصورة نفسـهـا في كثير من الأحيـان عبـارة عن رسم للكلمات (فهكـذا تعمل وكـالات الإعـلان التجـاري التي اشتغـل بهـا وارهـول سنواتٍ عديدة قبل أن يجرِّب حظه كفنان مسـتقل).

وبالمناسبة أذكر أن موضوع هذا الاعتراض بالذات، يُعدّ مصدر «عـظمة» في رأي الفيلسـوف المؤرخ ميشـال فـوكو، الـذي لا ينظر إلى وارهـول كرسـام وإنما يعتبره واحداً من أعظم مبدعي «التفكير غير الوضعي» في هذا القرن. فمقولات المـنطق «تُعلّمنا أسـاليب التوصـل إلى المعرفة وتحذرنـا بجـديـة من إمكـانيـات الخـطأ... وبالتـالي، فنحن نعرض أنفسـنا للتهلكـة لـو حـاولنـا التخلص من المقولات المنطقية. وما إن نتخلى عن انضباطنا بمبادئها حتى نواجه خطر الـوقوع

في شراك العبث والحماقة». وهذا بالضبط ما فعله وارهول، حسبما يقول فوكو، بطمسه المتواصل للحدود الثابتة التي تفصل الفن عن الإعلان، والجمال عن القبح، والعمق عن السطحية، أو تفرّق بين الفنان ونجم موسيقى الروك. فالعبث يقول: «ما المهمّ في تنوع الألوان وما إذا كانت داكنة أو فاتحة؟ إن كل الأشياء لا معنى لها، الحياة والنساء والموت! فما أسخف هذه الحماقة كلها!». ووارهول يتصدّى للسخف (على خلاف غيره من الناس الذين يتمسكون باعتبارات المنطق والتمييز بين الأشياء)، وفي ومضة إلهام خاطفة، يدرك أن الشيء الوحيد الذي تبقّى والشيء الوحيد الجدير بأي اهتمام هو ظاهرة «التنوع ذاته، ولا شيء في وسطه ولا في ذروته ولا خارج نطاقه»[٣٠]. فعلبة الحساء التي رسمها تمثّل النسق الذي يساوي بين العديد من علب الحساء المتشابهة. وصورة مارلين مونرو تصبح بمثابة الامتداد اللامتناهي للثقافة الجماهيرية من دون أي تمييز، وهلمّ جرّا.

وكذا يبطل مفعول اللغة البصرية، بمعنى لغة الأشكال والألوان التي لا بد من رؤيتها والإحساس بها لا مجرد التحدث عنها. وتحلّ محلّ القدرة المنفصلة على الإدراك الحسي أو تعلم كيفية النظر إلى الأشياء (مثلما يحتاج تذوق الموسيقى إلى تعلم كيفية الاستماع) مقدرةُ التفكير المجرد (وهي نفسها عدة المهنة عند فوكو كفيلسوف). وهذه هي الحصيلة النهائية بغض النظر عما إذا كان المرء «يحب» فن وارهول أو لا يحبه.

ولكن إذا كان وارهول قد نجح في طمس معالم الحدود وتحطيم الفوارق، فكذلك فعل صدام حسين بالتأكيد. فما هو نصبه التذكاري إذاً؟ أهو عمل فني؟ أم هو من سقط المتاع؟ أم عمل سوقي مبتذل؟ وهل يعتبر جيلاً؟ وهل ينطوي على خير أم على شر؟ وهل بوسعنا حتى عدم الإكتراث به؟ وهل للإعجاب أو قلة الإعجاب به أي علاقة بالإجابات على أسئلة كهذه؟.. ولنفرض أننا من مواطني المدينة التي يحتل هذا النصب فيها مكان الصدارة. فهل يبدل ذلك من نظرتنا إليه؟.. إن جرف علبة الحساء التي رسمها وارهول في مياه المحيط الواسع من النسبية واللامبالاة، و«التفكير اللامنطقي» الذي

تميزت به أعماله الفنية، هو أسهل بكثير من تجاهل نصب صدام حسين هذا.

ثم انّ هنالك مشكلات أخرى. فتحويل الشيء المبتذل إلى فن أو إلى سؤال عن ماهية الفن (كقولنا: هل هذا عمل فني أم مجرد علبة من حساء كامبل؟) كان قد حدث من قبل على كل حال (بادر إليه مثلاً مارسيل دوشان في مستهل القرن العشرين). وبعد دوشان تبدو لوحة وارهول مثيرة للسأم. فمثل هذه التعابير عن الفن لا يمكن أن نصدر إلا مرة واحدة تفقد بعدها عنصر الطرافة. وحالما تم تصوير علبة الحساء على لوحة الرسم، أصبح بالإمكان طرحها جانباً مثلما تُلقى العلبة الفارغة نفسها في صندوق القمامة. فعلب وارهول تعوزها صفة التفرد التي يضفيها الزمن. وتبدو كأية علبة أخرى من حساء كامبل، وليس لها طابع أو شخصية مميزة. ولم يدخل في رسمها التفكير بالصور الذهنية على أي مستوى مستقل تماماً، باستخدام عناصر الرسم المعتادة، من خطوط وألوان وأشكال ونسيج فني خاص. بل طغى المحتوى العقلي على التعبير البصري بالكامل. فضاع جوهر عملية الرسم باعتبارها معاناة للعلاقة بين جرّة الفرشاة وبين الشكل المنظور. ومع كثرة أمثال وارهول في الأوساط الفنية، فإن البعد المرئي البحث لما يُعدّ إلى الآن أحد الفنون المرئية سوف يزداد ضحالة وفقراً. فقد غلب الطابع العقلاني على اللوحة الفنية ولم تعد تكشف عن مفاتنها بالتدريج عبر عدة مشاهدات وبمجهود حسّي فعال من جانب المشاهد. ولكن ذلك هو المقصود بالضبط، وشهرة وارهول تقوم على أساس كونه واحد من كثيرين ممن عمدوا إلى نسف مهنتهم ذاتها وتحريفها بين فناني القرن العشرين. وبينما تظهر أشكال فنية جديدة (كفنّ التلصيق والتصوير الفوتوغرافي وفن التوليف والسينما ورسومات الكمبيوتر) يجري الاستغناء عن الأشكال القديمة من قبل الفنانين أنفسهم، ولو مؤقتاً على الأقل.

والسؤال المطروح فيما يعني العراقيين، من وجهة نظر فنية صرفة، يتلخص في التالي: ترى هل يحسون بعالمهم الخاص على غرار ما استطاع صدام حسين أن يستوحيه، مثل آندي وارهول، على نحو ذي مغزى في إحدى لحظات التجلي؟ وهل الشكل يضاهي القصد ويرتكز إلى قيم مقبولة سلفاً، بحيث يمكن

اعتباره تخليداً مجمداً في البرونز لحقيقة يعرفها كثيرٌ من العراقيين عن عالمهم؟..
خلال إحدى أقصر اللحظات التي انتزعها من وسط مشاغله الكثيرة في زمن الحرب، فكر صدام حسين بعقلية فنان. وكونه، مثل وارهول، يجسّد الذات والموضوع معاً لخواطره الخاصة، وهو أمر شائع جداً بين الفنانين.

الفصل السادس

السوقية والفن

«الكازينو في لاس فيغاس مبنى منخفض كبير. وهو النموذج المثالي لتصميم كل المحال العامة من الداخل .. وقد استبدلنا المساحة الهائلة لمحطة بنسلفينيا بممر مرتفع عن الأرض لعبور المشاة، بينما أبقينا على حيز محطة جراند ستزال عموماً بعد تحويله إلى ساحة رائعة للإعلانات. وهكذا... فإن أموالنا ومهارتنا لا تستهلك في إقامة صروح تقليدية من النوع الذي كان يتوحى بالتعبير عن تماسك المجتمع من خلال عناصر معمارية رمزية موحدة على نطاق ضخم. وربما ينبغي لنا الإعتراف أن... كل الأماكن الفسيحة المفتوحة للجمهور، باستثناء المسارح وصالات الرقص، إنما أعدت لاستقبال جموع من الأفراد لا يتميزون بعضهم عن البعض ولا تربط بينهم أية علاقة واضحة. فالمتاهات الواسعة القليلة الإرتفاع في المطاعم المعتمة المقسّمة إلى مقصورات منفصلة، توحي للرواد بشعور الإجتماع والعزلة في آن واحد، كما هي الحال في كازينو لاس فيغاس. فطريقة الإضاءة في الكازينو تضفي على المبنى المنخفض طابعاً جديداً يوحي بالضخامة. ومصادر التحكم بالأضواء الصناعية والملونة داخل الفجوات المعتمة توسّع حيز المكان وتوحده... فلا تشعر بأنك محصور في حدود ميدان معين، بل كأنك وسط أضواء المدينة المتألقة ليلاً».

روبرت فنتوري وآخرون[*]

لـو طالع الرئيس أن السوقية الخارقة في تعبيره المجازي عن النصر على إيران، تودي بقوة الخيال الأسرة التي تجلت في قرار صنع قوالب للذراعين، بدلاً من صنع نماذج لها. فالإمكانية «الجمالية» التي ينطوي عليها اختيار ذلك الأسلوب بالذات، قد ضاعت في متاهة من التناقضات غير المقصودة، ومواطن الضعف الشكلية.

فقد كان إنشاء القوس نفسه عند كل من طرفي ساحة الإستعراض، علامة جهل مطبق (أنظر الشكلين ٢٦ و٢٧). ويتضح من أول رسم تخطيطي



٢٦ ـ نصب قوس النصر كما يبدو على طول جادة الاحتفالات، ويظهر في الصورة القوسان معاً. يلاحظ هنا وجود المصابيح الضخمة والحديثة التي تستخدم لإضاءة ملاعب كرة القدم، على طول الجادة. يلاحظ كذلك إلى اليسار البناء الغريب ذو شكل الصدفة. في هذا يمكن للمرء أن يلاحظ نموذجاً آخر للانفصام البصري الذي يطبع مفهوم هندسة المدن المعني. راجع في هذا الصدد الصورة رقم ٦.

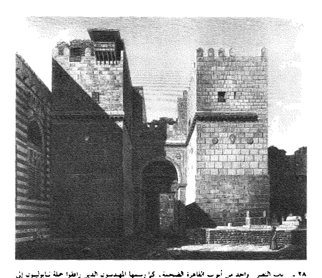
(بالشكل ٣) أن هذه كانت نية الرئيس منذ البداية. وتوحي الازدواجية أن للمكان أكثر من مدخل ومخرج واحد، مع أن هذا يتنافى مع روح المدينة التي ينتمي إليها النُصُب كما كان ينبغي أن يُدرك صدام حسين. ثم إن الازدواجية لا تتفق مع مبادىء التخطيط المعتادة في هذا الجزء من العالم، حيث كانت البوابة المنفردة المجسّمة تعتبر عنصراً أساسياً في فن العمارة، سواء في حضارة بلاد ما بين النهرين القديمة أو في العصور الإسلامية (أنظر الشكل ٢٨). وعلاوة على ذلك فإن صنع نسخة طبق الأصل، تجسّد الذراعين في الوضع نفسه بالضبط، مرتين، يُفرغه من قيمته كنصب تذكاري. فمهما كانت براعة النحت في تمثال لينين مثلاً إلا أنه يفقد عنصر الطرافة عندما يطالعك في وسط



٢٧ ـ مدرج المتفرجين، وجادة الاحتفالات والألعاب النارية في الليل. يمكن مشاهدة قوس النصر من بعيد. نورنبرغ ولاس فيغاس يجتمعان معاً هنا.

كـل بلدة ومدينـة روسية. مما يعني أن هالـة التفرّد التي أضفـاها سـبك ذراعي الـرئيـس الفنان قـد تلاشت وزالت معهـا خصوصيـة التعبير (وكـان من الأفضل وضع تصميم مختلف للقوس الآخر وفقاً لفكرة مشابهة).

والأبعاد أيضاً كانت خاطئة تماماً، ليس لأن التمثال أضخم مما ينبغي، بل، على العكس، يمكن القول من وجهـة نظر معينـة، أن الـساعـدين لم يظهـر منهما سوى القليل. وتكمن المشكلة في انعدام التناسب، ومحاولة إعطاء مظهـر بشري بتصغير حجم بناء أُريدَ له أن يكـون ضخماً من الأسـاس. أعني أن المشكلة هنا ليسـت مجرد الضخامة. فالذراعان متباعدتان جداً إلى حد أنّه لا يمكن تصـورهما معاً كذراعين لشخص واحد (إذ تفصل بين محوريهما مسافة تسعين متراً تقريباً). ومع ذلك فالمفترض أنهما تشكلان قوساً واحداً. ولم تجر أية محاولة للتوحيد بينهما



٢٨ - باب النصر، واحد من أبواب القاهرة الضخمة، كما رسمها المهندسون الذين رافقوا حملة نابوليون إلى مصر في العام ١٧٩٨ (منشورة في كتاب «وصف مصر»). نلاحظ الشخصية الجالسة والشخصية الواقفة لأخذ فكرة عن الحجم الحقيقي للبناء.

أثناء إقامة النصب (عن طريق معالجة الأرضية مثلاً). ونتيجة لذلك يبدو القوس مسطحاً وهزيلاً، يخترقه طريق عام فسيح، ويستمد فكرته من أرخص أنواع اللوحات الإعلانية (أنظر اشكل ٢٩). ويفتقر تماماً إلى تلك الخاصية الأساسية التي تتّسم بها كل أشكال النحت، ألا وهي خاصية الكتلة والأبعاد المجسمة (كما تظهر لك مثلاً من مشاهدة قوس هنري مور البديع في حديقة هايد بارك). والنصب الذي يمكن النفاذ من خلاله، كبناء مجوف، يتيح فرصة نادرة في فن النحت، لأن من الممكن استطلاعه من الداخل والخارج على حد سواء. ولكن الفرصة بُدِّدت بالكامل، كما تهدر دائماً في مثل تلك الأقواس



٢٩ - مجسم خشبي عملاق يمثل صدام حسين وهو يعتلي باب عشتار القديم في بابل. خارج إطار الرمز التخيلي الذي يعيد المشهد إليه، نلاحظ أن رقة البناء (بالنسبة إلى حجمه) تجعل مظهره أكثر سخافة مما يجب. والتناقض واضح بين هذا المشهد وبين مشهد باب النصر ذي الأبعاد الثلاثة، الذي يتحلى بطابع إنساني رغم جلاله. أنظر أيضاً إلى باب عشتار كما أعيد بناؤه (بنصف حجمه الأول) في الصورة رقم ٣٩.

الخشبية المفصّلة، التي تقيمها السلطات المحلية على عجل في مدن العالم الثالث، كي تبهر بها كبار الزوار الأجانب[٣٣].

فماذا يحدث لذراعين مفصولتين عن جسم صاحبهما عندما يتم تكبيرهما إلى حجم مفرط في الضخامة؟ إن نسب أجسامنا محفورة في أذهاننا بحيث يصعب علينا الإفلات من صورتها الحقيقية. وما لم يكن فصل الأعضاء وتغيير أبعادها يستهدفان تحقيق غاية فنية جديدة (في إطار واقعها الخيالي الخاص، كما في بعض الأعمال الفنية السريالية مثلاً)، فإن المعيار الجسدي يعيد فرض نفسه، وذلك ما حدث لهذا النصب. ولذا فإن المرء لا يستطيع مقاومة الرغبة في تصور شخص صدام حسين كلّه ممسكاً بالسيفين. ولكنْ حتى لو كان بالإمكان ثني جسم الرئيس لاتخاذ الوضع الملائم، فلا بد أنه كان يبدو قصيراً ومفلطحاً على نحو مضحك (وفي تقديري أن عرض كتفيه في تلك الحالة كان يبلغ ثلاثة أمثال عرضهما الطبيعي). ومن فيلم «هندسة الرعب» الذي حاول، بواسطة المؤثرات الخاصة، محاكاة طريقة الإمساك بالسيفين، اتضحت عملياً استحالة لوي المعصمين لاتخاذ الوضع المناسب[٣٤].

وثمة مشكلة أخرى تنشأ عن مثل هذه المقاييس الهائلة، وهي أنها تؤثر على إدراكنا الفطري السليم للمعيار الجسماني ذاته. ولكي يستقيم الموضوع عند قياس معين يتحتم تحريف النسب أحياناً. وهذا ما يعرفه الفنانون الذين يمارسون الرسم المنظوري. وكان مهندسو المعمار على الطراز الباروكي يحاولون خلق وهم السعة باستمرار، لأن ما كان يعنيهم هو تأثير المساحة عاطفياً، وليس قدر انسجامها مع مبدأ ما (فقد أصبح ذلك من المشاغل المعتادة عند أوائل مهندسي المعمار المحدثين). ولكن هل من الممكن تحريف شكل الساعدين عمداً؟ وكيف يتم التوفيق بين فكرتي السبك والتحريف؟ مثل هذه المسائل هي من صميم اختصاص الفنان المحترف الذي تحتاج مهنته إلى الخبرة والمعرفة والخيال المصقول، وقدر كبير من التجربة يستغرق اكتسابه وقتاً طويلاً. ويمكننا الافتراض بثقة، وبرغم الأموال الطائلة التي أنفقت على هذا النصب، أن أحداً

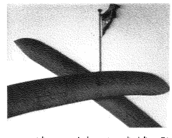
لم ينبّه صدام حسين إلى تلك الاعتبارات الفنية، أو تجرأ على مراعاتها، نيابةً عنه، أثناء تنفيذ العمل.

وتأمّل، بعد ذلك كله، في نقطة التقاء الأرض والذراعين وهما تلوّحان بسيفيهما على هذا النحو الاستفزازي الواضح. إن الدعاية الإيديولوجية تريد منا أن نتوقع نوعاً من الإنفجار البركاني العنيف، يطلع من جوف الأرض ناثراً الأتربة والحطام في صعود مظفّر إلى كبد السماء (أنظر الشكل ٢). ولكن، بدلاً من ذلك، ضاعت فرصة ذهبية لزيادة سمك الذراع التي تبدو كالعصا الرفيعة عند القاعدة عن طريق معالجة الأرضية المحيطة بها في رقعة أوسع بكثير. وثمة شيء يشبه زنبقة تفتحت وريقاتها (أو نوعاً من الزهور على كل حال). وهي لم تُنحت من الإسمنت فحسب، بل صنعت بحيث «تبدو» بالفعل منحوتة من الاسمنت. ومن هذا الوسط الوديع المكسو والمرصّع بخوذات إيرانية حقيقية (كان يمكن أن تحل محلها جماجم بشرية حسب القصد) تنبثق ذراعاه (أنظر الشكل ٣٠). ولماذا نرى الخوذات داخل كيس متفخ من أكياس بيع الفول السوداني، بينما قيل لنا، على نحو غامض، أنها معبأة في «شبكة»؟ ومعلوم أن الشباك لا تنطوي على أية دلالات حربية في العراق. ولماذا التحول إلى استعمال الإسمنت في حين أن الذراعين والسيفين قد صنعا من المعدن؟ وما دام العلم قد ورد ذكره في أول خطاب للإعلان عن المشروع، فلماذا تم تركيبه على هذا النحو من الغباء (كما يظهر بالشكل ٣١)؟ فليس من الممكن رؤيته على أي حال. وهنا أيضاً لا بد أن أحداً ما أخطأ القياس تماماً. فهل حدث ذلك سهواً؟ لا أعتقد. ومشكلة العلم على ارتفاع كهذا تكمن في حساب اتجاهات الريح. إذ يستحيل تسلق السيفين لتغيير وضعه باستمرار كلّما تغيّر اتجاه الريح. ثم إن سارية العلم وحدها يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار. أفما كان الأجدى أن يُصنع العلم نفسه من المعدن، كما هو الحال في نصب الشهداء (بالشكل ٤٣)؟

إن سوقية نصب صدام حسين تُثبتُ على نحو ملموس، مرة بعد الأخرى، عبر إغفال مثل هذه التفاصيل. ورغم شدة الإغراء، فإن أفدح خطأ، قد يقع فيه المشاهد أو الناقد، هو اعتقاده أن كل هذه الرموز تحمل في طياتها أية أفكار



٣٠ ـ «الأرض المنفجرة» الملبّثة بـ ٢٥٠٠ خوذة إيرانية تتدحرج من داخل الشبكة التي يرى جزء منها في خلفية الصورة. الشبكة مصنوعة من البرونز. ولقد ربطت قبضة السيف بحبل (لأنها كانت ستتأرجح لو لم تربط بها... هكذا).



٣١ ـ العلم الذي يرفرف فوق النصب من الواضح مدى التناقض في حجمه. إن الصور تحت العلم كان على الدوام جزءاً من البنية الأصلية في إقامة النصب (راجع المقطع من خطاب صدام حسين في العام ١٩٨٥ ـ الصورة رقم ٣).

رفيعة أو معقدة. وأياً كانت الملامح النفسية المذهلة التي يمكن استخلاصها من هذه «الهفوات»، فإن الحقيقة التي يجب ألا تغيب عنا، من حيث الصورة المرئية، هي أننا في مواجهة تفاهة مطبقة ساطعة الوضوح هنا.

وهذا الرئيس الفنان، على خلاف آندي وارهول، لا يملك أية نوايا خفية، مبيّتة، لنسف قواعد الذوق الفني. ففنه ليس من نوع الفن المضاد للفن (مثلما كانت السريالية ضد التكعيبية أو الفن الشعبي الحديث مناهضاً للتعبيرية التجريدية). وإنما هو فن الذوق العامي الرخيص الذي يتبع أسلوب الخطاب المباشر والشديد اللهجة، من خلال الرموز والإشارات، لا عن طريق الخواص المتأصلة في طبيعة الشكل والمادة، أو التفاعل المعقد بين أخيلة دقيقة التنسيق. والسوقية التصويرية في تعبيره، ككلّ، تكمن في صفة النقل الحرفي الصرف التي تتسم بها رمزيته (وليس في عدوانيته، أو في كونه يرمز إلى الانتصار عبر الموت، فتلك فكرة شائعة جداً في تاريخ الفن). وسلطة صدام حسين التي نشأت في ظروف تاريخية معقدة واستمدها من أعداد كبيرة جداً من الناس يرمز إليها

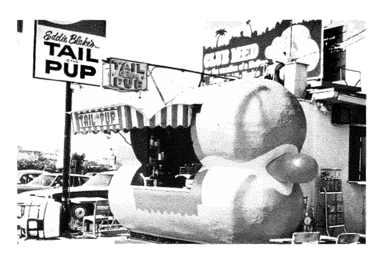
بسهولة متناهية في صورة تعبير مملّ عن حقيقة واضحة لا يحتاج استيعابها إلى سعة الخيال (تماماً كما أن إغفاله التفاصيل لا يحتاج منك إلى أي تحليل منطقي لتفسير أسبابه، متى أدركت أن أخطاءه الفنية، هي كالحوادث تقع بالصدفة من غير تدبير أو تفكير). فكل الحذق في طريقة الصنع، وفي اختيار صب القوالب بدلاً من التشكيل أو النحت أو التركيب، ضاع بالكامل مثلما يَضيع في بناية يُطمس طابعها المعماري وراء ستار من الزخرفة العملية، أو في عمارة يكون شكلها تعبيراً فريداً وحرفياً عن وظيفتها الفعلية. والكثير مما يُسمّى بفن العمارة الحديث - مثل مباني الكازينوهات التي أشاد بها روبرت فينتوري - في لوس أنجيليس أو لاس فيغاس هو من طراز مماثل: سقائف عملاقة مزخرفة تنزوي خلف لافتاتها وبريق أضوائها. أو ربما تندمج فيها بالكليّة. ومن ذلك مثلاً بناء محل لبيع النقانق على شكل شطيرة سجق ضخمة، يشمل تصميمها حتى منظر صلصة الخردل، وهو بالفعل عبارة عن محل لبيع السندويتشات (أنظر الشكل ٣٢). ولو تخيلت صدام حسين عاكفاً بوقار على تصميم مبنى كهذا باسم فن العمارة العظيم، تجد نظيراً كامل الأوصاف لنصبه التذكاري.

والنصب معبّر بالتأكيد شأنه في ذلك شأن كشك السجق. ولكنّ المشاعر التي يعبّر عنها تبدو ذاتية محضة وسطحية من الناحية النفسية. وهي على خلاف الأحاسيس الكريهة أيضاً، والتي عبّر عنها شخص كالمركيز دو ساد، مثلاً، لا تمعن ولا تسهب في وصف قوى الحدس والإبداع الخفية التي يعتمد عليها الفن الجيد قاطبةً، متى أراد سبر أعماق الروح الإنسانية المجهولة. فالرئيس لا يسبر أية أغوار عميقة، وليس مدفوعاً بحميّة روح شريرة إلى استطلاع أية قيمة جمالية.

ولعل عبارة «السوقيّة» ليست الوصف المناسب تماماً. فهل يمكن وصف هذا النصب بأنه مجرد نموذج من الفن الرديء؟.. يقول كوينتن بيل أنّ «الفن الرديء» هو نوع من الرياء ينشأ عن «الضغط الإجتماعي لمراعاة نظر المجتمع عموماً إلى الجمال»[٣٠]. يرى أن تاريخ المئة سنة الأخيرة، يشهد على أن الفنان الجيّد كان دائماً يقاوم المفهوم الشائع للجمال في أذهان العامة، بينما كان الفنان

الرديء يعمل في حدود الإطار الضيق الذي تفرضه الأفكار السائدة. والرئيس طبعاً يحسب نفسه مبدعاً لعمل فني عظيم وليس لعمل رديء. وهذا ما يدحضه بيل برذه الحاسم: «إن أسوأ ما في الفن الرديء هو أن الفنان نفسه لا يفطن إلى صفة النفاق المتأصلة في جذوره»[٣٦].

ومع أن هذه الحجة ربما تنطبق على تاريخ الفن عموماً، فإنها تتعثر أمام الواقعية العجيبة التي خلقها صدام حسين. فمن ذا الذي يرائيه صدام؟ وهل كان الأمر يختلف لو أنه درس الفن طويلاً وتعمق في تلك الدراسة، أو لو كان أبواه من الشخصيات المرموقة في عالم الفن، مثل والدي كوينتين بيل نفسه؟ حتى لو كان الأمر كذلك، لا يمكن اتهامه بخيانة المبادىء التي تعلمها، لأنه قد يكون رفضها متعمداً مثلما فعل آندي وارهول. وربما كان يمتلك حسّ دعابة



٣٢ ـ كشك لبيع النقانق في لوس أنجلوس. الشكل والغاية الرمزية يتطابقان هنا كل التطابق مع النصب الذي صممه صدام حسين.

خفي يدفعه إلى خداعنا جميعاً باسم الفن. فتلك ليست المرة الأولى ولا الأخيرة التي نشهد فيها مثل هذا المزاح الفني. والمشكلة تكمن في معرفة دوافع صدام حسين الحقيقية، على اعتبار أنها لا يمكن أن تكون سياسية أو دعائية بالكامل، إذ نستطيع أن نرى على الأقل لحظة فنية واحدة في نصب التذكاري، أعني لحظة التجلّي في قرار صب قوالب لذراعي الرئيس الفنان، وهو من حيث الشكل والمادة والهدف المنشود خيار لا يُجارى في كماله ولا يضاهى، بالنظر إلى طبيعة المعضلة والواقع اللذين يتصدى لهما هذا النصب بالذات. ولكن لمحة فنية واحدة (وأنا لا أستطيع أن أعثر على غيرها) في إطار عمل مبتذل بمجمله، لا تكفي لتحويل السوقية إلى فن، أو حتى إلى نوع من الفن الرديء.

ولكي نواصل النقاش من هذا المنطلق لا بد لنا من الإفتراض أن رصانة الرئيس ونواياه، كصانع للتماثيل، ليست فنية بوجه عام. فتسخير الفن لخدمة السياسة هو مجرد انتهازية سياسية وليس فناً على الإطلاق. إنه المهنة التي كرّس لها هذا الرئيس وقته وجهده، واكتسب فيها، كما سبق أن رأينا، قسطاً لا يستهان به من المعرفة والفراسة بأغوار الطبيعة البشرية. فالنصب لا يعبّر عن تفكير من داخل المؤسسة الفنيّة، وإنما يُشبه تفكير صانع ذلك الكشك العملاق لبيع النقانق الذي تعنيه معرفة زبائنه ومدى إقبالهم على الشراء منه، أكثر مما يُعنى بالفنون الجميلة.

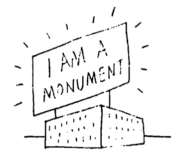
والإبتذال ليس هو الفن الرديء، وإن كان نصب الرئيس يحاكي ذلك النوع من الفن. الإبتذال هو التعبير المباشر المفرط في مباشرته وهو سطحية إبداء القصد دون تنميق. ولا يُعدّ هذا مأخذاً على العمل الفني في جميع الأحوال. بل إن للسوقية الفنية جاذبية معيّنة بقدر ما تبتعد عن النفاق والتعالي. فالسوقية والفن، مثل العامية والامتياز، شيئان منفصلان ولكنهما أيضاً متشابكان إلى حد بعيد. وإذا كان نصب الرئيس مجرد عمل مبتذل، فلن يجدي في إنقاذه أي تحايل ذكي على تعريف الفن الرديء. حتى الفن الرديء لا يصدر، بأية حال، إلا عن صنعة فنان. ومع ذلك، فالغريب أن مفاهيمنا السائدة حول هاتين الفئتين، تتغير بسرعة مذهلة إلى حد أن التمييز نفسه ـ بين الفن والسوقية

(وحتى بين الفن الجيد والرديء) - بدأ يتلاشى ويزول. وأعمال روبرت فينتوري، الذي ربما كان أوسع مهندسي المعمار تأثيراً من بين أصحاب مدرسة ما بعد الفن الحديث، تلقي أضواء ساطعة على الترابط المتزايد التعقيد بين الفن والإبتذال، والذي بات يسم عصرنا هذا بطابع شديد الوضوح.

وتمشّياً مع روح الفن العامي، تمرد فينتوري على فكرة السبّورة الممسوحة وأسلوب الإختزال الذي سارت عليه الحركة الحديثة في شكل البناء. فرفض مبادىء الشكل المجرّد، وتجنب الزخرفة ومراعاة الإتساق والتناغم واتباع الطرق الفنية غير المألوفة، واختار، بدلاً من ذلك، استخدام الوسائل المختلطة والأنماط الإقليمية الرمزية والزخرفة التطبيقية، وعناصر المعتقدات الشعبية، والهندسة المعبرة عن وظيفة المبنى، والأشكال المتنافرة والأساليب الفنية التقليدية. وفي سنة ١٩٦٦ كتب يقول: «إن المبرّر الأساسي لاستعمال العناصر المبتذلة والرخيصة في النظام المعماري هو وجودها ذاته. فهي ماثلة أمام أعيننا دائماً. ويمكن للمهندس أن يسخر منها أو يحاول تجاهلها أو حتى أن يلغيها، ولكنها لن تزول. أو على الأقل، سوف تعمّر طويلاً، لأن المهندسين لا يملكون القدرة على استبدالها (ولا يعرفون ما يستبدلونها به)». وينبغي للعناصر التقليدية (من الأفاريز إلى النوافذ ولافتات العرض) أن تكون أكثر وضوحاً، وأن تستخدم، دون ورع، التناقضات والتنافر والتنوع الذي يترتب على ذلك. «ومن خلال التنسيق غير التقليدي للأجزاء التقليدية يستطيع (المهندس المعماري) خلق معانٍ جديدة في إطار الكل. وإذا ما... نسق الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، فإنه يغيّر مضمونها، ويمكن أن يستعمل حتى الصيغة المبتذلة لإحداث وقع جديد»[٣٠].

هذا الاتجاه الذي بدأ في الأصل كأسلوب شعبي بسيط، وذكي أيضاً، لتسليط الضوء على مواطن الضعف في المهنة (إلى جانب رفض طابع الاستعلاء والمثالية المفرطة في أعمال لوكوربوزييه وميس فان دير روه وفرانك لويد رايت)، تحوّل إلى شيء آخر مع صدور كتاب «التعلم من لاس فيغاس» الذي نشر لأول مرة في سنة ١٩٧٢ (أنظر الشكل ٣٣). وكان فينتوري شرع ينتقل من «التعقيد والتناقض» إلى الإكتشاف الفعلي لخصائص جمالية لم تُلحظ من قبل في أشياء

كلافتات النيون وغيرها من الرموز المنتشرة في لاس فيغاس. ومن ثم فإن الخليط المشوش، التجاري الصبغة والمتنوع المصادر في شوارع المدن الرئيسية في الولايات المتحدة، أصبح حسب ذلك التعبير الشهير، الذي أطلقه فينتوري، «على ما يرام تقريباً». وغدت الكازينوهات بمثابة واحات وارفة، حلّت محل النصب التقليدية، وما عاد يُرى إلى لوحات الإعلان على أنها تشويه للطبيعة بل أنها «تجميل لها»[٣٨].



٣٣ ـ نصيحة روبرت فنتوري لمن يريد إقامة نصب (بالإنكليزية: أنا نصب تذكاري)

وهذه هي نفس لغة أنـدي وارهول مُطبّقة عـلى فن المعمار. ولكن فينتوري تجاوز وارهول من حيث أنه سعى إلى تبرير «رمزية القبيح والمعتاد»[٣٩]. وكان يحب وصف تصميماته بأنها قبيحة وعادية. فمقاييس الجمال والذوق بدأت تنقلب رأساً على عقب. وأصبح محل بيع السجق، مثل مبنى الكنيسة الحجرية الصغيرة في بلدة جبلية إيطالية، محطّ إعجاب، يمكن للمهندس المعمار المحترف أن يتعلّم منه شيئاً ما. وفن العمارة الحديث، الذي طالما سخر من التقاليد الموروثة، أخذ يفسح في المجال لما كان يتبرأ منه. وأصبح فينتوري أهم مهندس معارض في تاريخ المعمار الحديث.

وعلى ضوء آراء فينتوري يتبدّل شيء ما في سوقية نصب صدام حسين. فهل تنتفي عنه صفة الإبتذال؟ كلا. ولكنها حسب مبادىء فينتوري ينبغي أن

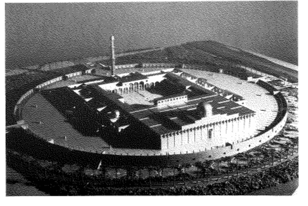
تنتفي. فلماذا لا تـزول تلك الصفة إذن؟ إن المشكلة هي أنَّ أحـداً لا يـستطيـع الإجـابة عـلى مثل هـذه التسـاؤلات عن يقـين بعـد ظهـور اتجـاهـات وارهـول وفينتوري. ومع ذلك يمكننا النظر إلى المسألـة نفسـها، من زاويـة مختلفه قليـلاً. فعلى ضوء معطيات النصب، ماذا يحدث لفلسفة الجمال عند فينتوري؟

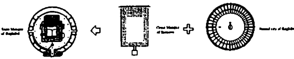
في سنـة ١٩٨٣ تلقّى فينتوري، وقـد أصبح وقتـذاك نجـماً سـاطعـاً في عـالم المعمار، دعوة من صدام حسين للمشـاركة في إحدى أكبر المباريات المعـمارية التي نظّمت تحت رعاية بلد من بلدان العالم الثالث. وكما يذكر القارىء، فإن بغـداد كانت قد تحولت إلى حقل تجارب للتجديـد العمراني عـلى أوسع نـطاق. وكان موضوع المسابقة تصميم جامع ضخم لحساب الدولة بحيث يكون قبلة برنامج الإعمار بأكمله. ودعي للاشتراك فيها نخبة من أشهر المهندسين. وكانت بداية المشروع في العام الثالث من الحـرب العراقيـة ـ الإيرانيـة بعدمـا اتضح أنها ليست حـرباً عادية، وأن العراق لم يتمكن من تحقيق أهدافه الأصلية من شنها. إلا أن وجود ثـورة إسلامية عبر الحـدود، كان يسـتدعي محاربتهـا على عـدة جبهات في وقتٍ واحد.

وكـان القصد من مشروع الجامع الجديد أن يـرمز إلى المعتقـدات الـدينيـة والرسمية والقومية لشعب العراق. وأكد الـرئيس أن التصميم النهائي ينبغي أن يمثل قفزة إلى الأمام في هندسـة المعمار[١]. وتطلب المشروع إقامة أوسع مصـلّى داخـلي موحّـد في العالم (بحيث يتسـع لثلاثين ألف شخص إلى جانب مسـاجد للصلوات اليـوميـة المعتـادة)، ومكتبـة ضخمـة، ومعهـد تعليمي، وقـاعـات للمؤتمرات، ومسـاكن لأربعين إماماً زائراً ومرافق أخرى كثيرة. ودعا الـرئيس إلى عقـد ندوة استمـرت ثلاثـة أيام، بث وقـائعها التلفـزيـون، وحضرهـا كـل من صودف وجوده في بغداد من الخبراء العـراقيين، وكبـار موظفي الـدولة، وذلـك لسماع آراء المهندسين المعماريين ومناقشة مداخلاتهم ثم إعلان النتائج. وبصرف النظر تماماً عن الناحية الهندسية، فقد كانت تلك المسـابقة حدثاً مدبراً على نطاق البلاد كلها.

وبعدئذ عمدت أمانة العاصمة إلى نشر كافة المقترحات المقدّمة. وكان مينورو

تاكياما، وهو مهندس ياباني من أتباع مذهب ما بعد الحركة الحديثة وحائز على جوائز عديدة، قام بشيء من الإعداد لمهمته. فاتخذ من التصميم الدائري لمدينة المنصور الأصلية (التي لم يبق منها أي أثر) «إطاراً» ومن جامع سامرا الكبير «الهاماً» لمخطط مفعم بالإشارات التاريخية أقحمها بعضها في البعض (أنظر الشكل ٣٤). وقدم المهندس الإسباني ريكاردو بوفيل خليطاً من عدة أساليب معمارية كانت معروفة في بلاد ما بين النهرين القديمة، نظّمها على محور أساسي. إذ بنشأ الشكل المعماري في نظره عبر «التنقيب في عالم التاريخ»، لا في مباني لاس فيغاس ومن ثم مزج النتيجة «مع التقنية المتاحة لنا مما كان يُعرف في قاموسنا باسم المعمار الحديث»[١٠]. وكذلك كان فن العمارة في القرن التاسع



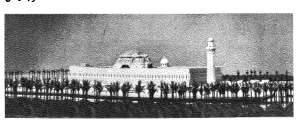


٣٤ ـ مسابقة إقامة مسجد بغداد الرسمي، مشاركة مينورو تاكياما، ١٩٨٣. تمثل التصاميم الرمزية الثلاثة (المدينة المستديرة + جامع سامراء = مسجد الدولة) إذعان المصمم لشروط المسابقة.

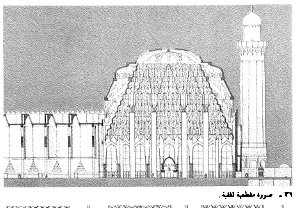
عشر، كما يعلم بوفيل وفينتوري. ولهذا السبب بالذات كره المحدثون الأوائل كل ما يمت إلى ذلك القرن بأية صلة. وفي تصميمه البديع للمشروع الإسكاني ليزبكيل دو باروك في باريس، أظهر بوفيل أنه، عندما ينقب في التاريخ الغربي، يستطيع ابتكار شاعرية من نوع جديد. ولكنّ هذا لم يتوفر له للأسف خلال الأسابيع القليلة التي قضاها، بلا ريب، منقباً في عالم المعمار الإسلامي. ولذا جاءت نتيجة تصميمه ثقيلة الوطأة، كئيبة الإيقاع، مثل لحن جنائزي.

أما الحل الذي أتى به فينتوري لمشكلة التصميم فهو أكثر إثارة للاهتمام. ولتأكيد التعبير عن فكرة «المساواة النامية» في خدمة الضخامة، تمثلت الحيلة المعمارية لديه بتعويم قبة متحررة من قيود الشكل التقليدية فوق الفناء، أي صحن الجامع الذي يكون عادة في العراء، بدلاً من بناء القبة كسقف للمصلّى كما جرت العادة (أنظر الأشكال ٣٥ و٣٦ و٣٧). وتصميم داخل الجامع يشبه منظراً من مدينة الملاهي الأمريكية الشهيرة ديزنيلاند مع تطعيمه بمشاهد من فيلم ايرول فلين «لص بغداد». وأنشئ شكل القبة بعمل تكبير هائل على طريقة كليس أولدنبيرج (أنظر الصورة ٣٨) لحلية المقرنص (وهي عادة وسيلة زخرفية صغيرة في المعمار الإسلامي تستخدم للانتقال من المربع إلى الشكل الدائري). وعندئذ «تظهر القبة مثل شجرة ضخمة داخل الفناء، ولكنها مضيئة وطلقة الهواء، يلقي سقفها العالي بظله على الصحن والمصلّين من تحتها»[1]. فتجريد القبة من صبغتها الدينية باسم «الشعب»، عن طريق إقامتها فوق صحن الجامع بدلاً من بنائها فوق حرم المصلّى، كان يعني إمكان جعلها أكبر وأضخم (إذ أن الصحن دائماً أوسع من المصلّى بكثير). ومع ذلك فإن هذا الشكل المذهل نابع من حلية معمارية تقليدية صغيرة (وهي المقرنص). وهكذا فإن فكرتي المساواة والضخامة، وهما متآلفتان تماماً من الناحية النظرية، اكتسبتا بعداً معمارياً جديداً.

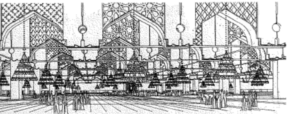
ولكن لو نظرنا إليه من الجانب المقابل، فإن هذا الأسلوب المعماري يمكن اعتباره أيضاً بمثابة إعلان عن واقع أن الشعب، رغم كونه ليس حراً في العراق، فهو على الأقل، يتساوى كله عند الدرجة الهائلة إيّاها من انعدام



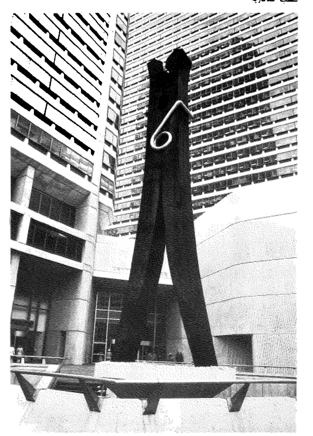
٣٥ ـ مسابقة إقامة مسجد بغداد الرسمي، مشاركة فنتوري، راش، وسكوت براون، ١٩٨٣، مشهد للنموذج.



٣٦ ـ صورة مقطعية للقبة.



٣٧ ـ مشهد داخلي لقاعة الصلاة الرئيسية.



٣٨ ـ «ملقط غسيل»، الارتفاع ١٣.٥ متراً، فيلادلفيا، كلايس أولدنبورغ، ١٩٧٦. إن هذا «التمثال» الذي صممه أولدنبورغ يأتي، على شاكلة كتلك الشفاه (ص ٣٢) إنما من وجهة نظر أخرى (من وجهة نظر الفنون الجميلة لا من وجهة نظر الترويج التجاري)، يأتي مضاهياً لنصب صدام حسين

الحرية. وهذا هو بأي حال مفهوم البعث لاشتراكيته (على أساس أن الحرية قضية اقتصادية أو اجتماعية وليست سياسية على الإطلاق). ومساواة البعث هي مساواة التجانس الكامل والكبت المطلق لشخصية الفرد، حيث يفقد الجميع حريتهم على قدم المساواة تحت سلطة القائد. فماذا جرى لفكرة «الإنفراد» في عتمة أحد المطاعم، أو داخل مقصورة في أحد كازينوهات لاس فيغاس، تلك البدائل العظيمة المزعومة عوضاً عن العمارات التقليدية «الموحدة الواسعة النطاق» التي رفضها فينتوري في سنة ١٩٧٢؟ بل ماذا حدث للعمارة «التقليدية» نفسها التي يفترض أن الكازينو حل محلها؟ يبدو أنها تسللت إلى الداخل مرة أخرى من الباب الخلفي. ولكنه أصاب في شيء واحد، وهو أن جامعه، مثل نادي القمار، كان خليقاً بأن يمتلىء «بحشود من الأفراد غير المتميِّزين لا تربط بينهم علاقة واضحة».

هل كان فينتوري هنا يمارس ألاعيب ما بعد المدرسة الحديثة جاعلاً من التقاليد سلواه؟ هذا ممكن ومعقول تماماً، وإن كان لا يليق بتلك المناسبة الجليلة. وهو ربما تعمّد السخرية والدعابة لتتعامل مع الظروف المتناقضة التي واجهته في بغداد. ولكن ما جدوى النكتة طالما أن أحداً ممن كلفوك بالعمل، أو قد تكون لهم مصلحة فيه، لا يملك أدنى فكرة عن المقومات الأساسية التي يفترض أنها تبعث على الضحك؟ وفن المعمار التالي للحركة الحديثة، يُعتبر، بحكم تعريفه، منشبثاً بأشكال يسهل على الناس العاديين أن يتجاوبوا معها. فعلى الأقل كان مهندسون من طراز ميس فان دير روه وفرانك لويد رايت لا يقيمون أيّ وزن لرأي عامة الناس. لأنهم، أساساً، كانوا لا يتوقعون أن يفهم أعمالهم سوى أمثالهم من الخاصة. ثم إننا لا نستطيع تفسير مشروع فينتوري بأنه مجرد لعبة بارعة على فن ما بعد الحركة الحديثة بأسلوب ما بعد هذه الحركة، لأن أصحاب هذا الأسلوب الناشيء في فن العمارة، أصبحوا يأخذونه على محمل الجد التام كما كان يفعل أتباع المدرسة الحديثة التي سبقته.

وعندما ينتهي مهندس معمار شعبي إلى تمجيد طغيانٍ باسم المساواة، وعلى غرار ديزنيلاند، يبرزُ تناقض جدلي ثقافي غريب جداً من حيث المكان والزمان،

وهو على الأقل في مثل غرابة الجدل الذي تثيره هذه الدراسة. ولكن المفارقات، مهما كان اختلاطها، تلقي الضوء على الجانبين معاً، كأن تضع الغرب مقابل الشرق أو الهوية الإقليمية مقابل «الطراز العالمي» أو النزعة التجارية مقابل الفن، أو الدادائية مقابل التقليدية في الفن. والمشكلة هي أن الإفراط في التنوع والطرافة لا يكفي لإضفاء معنى حق في عالم منحدٍ مناهض للمثالية، ورافض لأسلوب الحركة الحديثة. والنصب لا تزال بحاجة إلى التعبير عن شيء ما خارج ذاتها. فقد كان للرومان أمبراطوريتهم وتنظيمهم، ولعالم القرون الوسطى لاهوته، ولعصر التنوير الفلسفي نظرته التجريدية إلى العقل والتقدم، ولأتباع المدرسة الحديثة الأوائل فلسفة الجمال القائمة على الآلة والتقنية، وللنازيين دعوتهم إلى التمييز العرقي. وحتى صدام حسين لديه ميوله الحزبية. فهل يريد فينتوري المشاركة فيها؟

أشار الناقد تشارلز جينكس في ملاحظة ثاقبة، إلى أن «الخواص المميزة لتيّار ما بعد الحركة الحديثة هي أنه يسعى وراء ميتافيزيقا غريبة، أو وراء آلهة غريبة إذا جاز التعبير». فالمهندس المعمار من أتباع ما بعد المدرسة الحديثة، شأنه شأن الرسام السريالي، يبلور عالمه الروحي الخاص حول الإمكانيات المجازية المتاحة له. وعندئذ «يعبّر عن نظرته الميتافيزيقية في صورة مجاز ضمني أو صريح، يدل عليه الشكل»[٣٠]. ولكن فن المعمار الشعبي أو العامي هذا يمكن أن ينقلب ضد نفسه. فشطارة فينتوري أخطأت هدفها بسبب من واقع بغداد الرصين. فأين تكمن أهمية تعبيره التقليدي «المعكوس» بهذه المناسبة البعثية الميمونة؟ أهي في تحويل المقرنص إلى قبة هائلة؟ إذا كان المهندس المعمار لا يملك شيئاً أهمّ من البراعة التي يلف حولها رموزه، فإن تلك الرموز ذاتها تنتقم منه وتصفعه. ونحن هنا، شئنا أم أبينا، نتعامل مع قضايا جوهرية تتعلق بالحياة والموت، وتعني البربرية في مواجهة الحضارة. وربما يستطيع المرء أن يمضي إلى حد القول أن صدام حسين يدرك هذه الأبعاد أكثر مما يدركها فينتوري.

والفن يخضع للمغزى، ولا يمكن أن يهيم على غير هدى في بحر من التناقض، والتنوع، والرضوخ، والفكر المبهم دون أن يدفع الثمن. وكان الثمن

نتيجة لأعمال أندي وارهول، موت الفن. وبحلول عام ١٩٨٣ كان فينتوري قد انتقل من مرحلة القبول بالسوقية إلى حد تمجيدها، ثم وضع نظرية لتبريرها. ولكن لحسن طالعه لم يفز في المسابقة. بل لم يفز بها أحد على الإطلاق. ففي آخر أيام مهرجان التحكيم الذي أحيط بدعاية واسعة، خرج الرئيس من القاعة متشامخاً بطريقة مسرحية تذكّر ببداية الحرب العراقية ـ الإيرانية[١١]. ولما أعلنت النتائج في وقت لاحق، اتضح أن أياً من المشاريع المقدمة لم يحظ برضاه، وأنه أعرب عن رغبته في أن يقوم ستة من المتبارين، ومن بينهم فينتوري وبوفيل، بالعمل معاً لوضع مشروع مشترك تحت إرشاده شخصياً. وقد رفض فينتوري تلك المهمة ويقال انه غادر بغداد غاضباً. (ولكنه هو وغيره من المشاركين في المسابقة كلّفوا بإعداد مشروعات أخرى ضمن برنامج التجديد العمراني الضخم في المدينة، وبالتالي ساهم في تشكيل «وجهها الجديد»)[١٢].

فما الذي كان سيحدث لو أن جامع فينتوري قد شيّد بالفعل، في مدينة نصب صدام حسين؟ انه رغم سعته وبراعة تصميمه، كان سيُفرغ من كل المعاني التي قصدَ إليها المهندس ليعبّا، مرة أخرى، بإيحاءات مستمدة من روح نصب الرئيس. إذاً أيها الأعظم في النهاية، ولماذا؟

بدل الفن اكتسبَ القبحُ ـ الذي أراد فينتوري تمجيده ـ معنىً لم يكن يقصده على الإطلاق. وهكذا، وعلى الرغم من أن سوقية نصب صدام حسين تنأى به عن عالم الفن، فإن الرئيس، باستخدامه هذه اللعبة، يقهر الفن في خاتمة المطاف. ولكن ذلك كان بالضبط الهدف المنشود من الفن والمعمار «الشعبيين» أساساً. فإلى أين نمضي من هذه النقطة؟

منذ منتصف السبعينات تقريباً، تزايد في الغرب عددُ الذين وجدوا في الإبتذال قيمة جمالية. وترتب على ذلك، تراجع جماعي عن أساليب الحركة الحديثة، وما يسمى بالطراز «العالمي» في فن العمارة. واليوم يعمد الفنانون ومهندسو المعمار إلى استعمال سقط المتاع، أو مواد «فن الخردة»، وكافة أصناف المخلفات التاريخية التي كانت مرفوضة من قبل (كتصميم الأعمدة الإغريقية القديمة والحليات المثلثة في واجهات المباني، وغير ذلك من العناصر التقليدية)

مثلما استغلّ جيل سابق أشكال «الفنون البدائية» أو فكرة «المعمار بلا مهندس»[١٦]. فالكلاسيكية واتجاهات ما بعد الحركة الحديثة وانتقائية القرن التاسع عشر، هي أساليب التعبير الشائعة لدى بعض أكثر مهندسي المعمار جرأة على التجديد في عالم اليوم. وتعتمر الحملة على الحداثة دائماً عباءة الشعبية، تحت ذريعة الهجوم على «قواعد النخبة»، التي وضعها الرواد الأوائل (علماً بأن هؤلاء أيضاً كانوا قد انتقدوا أسلافهم من فناني القرن التاسع عشر بحجج مشابهة)[١٧].

وابتداء من استخدام منظور التفاهة، ومروراً بما بعد الحركة الحديثة، ثمّ وصولاً إلى المدرسة التحليلية في الوقت الحاضر، أخذت تتشكل، في فنون المعمار والنحت والرسم، لغة رؤية جديدة، تتضمّن محاور السخرية والتناقض والغموض والتنوع، ومفاهيم جديدة للجمال بوصفه تنافراً لا انسجاماً، إلى جانب انتقاء العناصر التاريخية واتخاذ موقف من الإزدواجية المتعمدة تجاه الماضي[١٨]. وفي كل مكان يبدو أن لغة الشكل المنظور في الفنون التشكيلية ـ التي كانت تحكمها قواعد الخطوط والألوان والكتلة والسطوح والحجم وبنية النسيج والمساحة، منذ أيام باوهاوس ـ أصبحت تُهمَل لاستبدالها بقواعد أخرى كانت دائماً سائدة في الفنون الكتابية (كالأدب والشعر). ومن نماذج هذا التحول، تلك الإنشاءات الضخمة التي أنامها كليس أودنبيرج وهانس هولين. فأمثال هؤلاء الفنانين لا يريدون حتى ابتكار أشكال جديدة، وإنما يبنون رؤيتهم الفنية على أساس إحداث تحولات مذهلة في إدراكنا الحسي لأبعاد الأشياء المألوفة، كأن يصوروا لنا مراحيض ليّنة أو تفاحة صلدة أو علبة ثقاب بحجم إحدى ناطحات السحاب في مانهاتن، أو عمارة على هيئة شمعة السيارة أو تمثالاً على شكل مشبك للغسيل. وحتى الأسس التقليدية التي كان يُرتكز عليها كل تدريب الفنان بدأ التخلي عنها. ولا أرى أي دليل على أن هذه القيم الجديدة في الفن هي أكثر شعبية من المبادىء التي سار عليها باوهاوس أو الحركة الحديثة أو مدارس الفنون الجميلة. إلا أن هذه اللغة الجديدة للفنون أحدثت تغييراً جذرياً، يتعذر الرجوع عنه في نظرتنا إلى السوقية أو تعريف النصب التذكارية

أو النحت أو فن العمارة. ولا أحد يدري إلى أين ينتهي بنا المطاف.

ولهذا السبب بالذات، وبسبب تغير مداركنا أثناء الستينات تحت تأثير فنانين مثل آندي وارهول ومهندسين معماريين مثل روبرت فينتوري (إلى جانب آخرين طبعاً)، نستطيع أن نصرف النظر عن نصب صدام حسين كعمل فني، في العراق ونشرع، بدلاً من ذلك، في تذوقه كقطعة مذهلة من صنف (الفن الرخيص) الكيتش.

الفصل السابع

الكيتش في بغداد

«إن الكيتش ليس مجرد عمل سقيم الذوق. بل ينطوي على موقف رخيص. وسلوك رخيص. وحاجة الإنسان التافه إلى عمل رخيص، هي الحاجة إلى التحديق في مرآة أكذوبة التجميل، حتى تبتل عيناه بدموع الفرح والرضا لرؤية انعكاس صورته الخاصة».

ميلان كونديرا[19]

«التفاهة» موقف لاشعوري وأسلوب خال من التفكير تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس. وحالما نصف أي شيء بأنه «تافه»، فإننا ننضم فوراً إلى زمرة الخاصة من المتكبرين والفنانين. وفكرة الإبتذال في حد ذاتها أو «فن الخردة» (شأنها شأن المأكولات السريعة مثلاً)، تنطوي على تزامن مجموعتين من القيم، إحداهما قيم الرخص التي نسلم بها جميعاً (كلما دخلنا أحد مطاعم ماكدونالد) والأخرى قيم الفن الرفيع، وهي تنتصر دائماً على «الصفوة» (كما هو الحال بالنسبة لفن الطهي الراقي ومتاجر الأغذية الصحية). وتفاهة الشيء

تتضاءل بقدر ما يزداد عدد الناس الذين يعتبرونه كذلك عن وعي. وهكذا إذا استمر مثلاً تذوق المعمار العامي في لوس أنجيليس مدة طويلة على النحو ذاته، باعتباره طرازاً لاحقاً للمدرسة الحديثة، فربما يأتي يوم ينادي فيه الأمريكيون بالحفاظ على كشك السجق السالف الذكر كأثر تاريخي (أنظر الشكل ٣٢)، مثلما يفعل الانكليز دائماً بكل ما لديهم من تراث معماري. وأبناء مهنة الهندسة المعمارية كانوا يعتبرون أعمدة الدوريين الإغريق القدامى والتصميم الداخلي لكازينوهات القمار عملاً في منتهى التفاهة، إلى أن تبنى فينتوري هذا الأخير وشرع بوفيل في استخدام الأعمدة الإغريقية. ونحن ربما نمقت قطعة من الكيتش أو نراها لطيفة وجذابة، ولكنها أبداً لا يمكن أن نعتبر قبيحة أو جميلة من وجهة نظر الفن. فالجمال، بمعناه الفني الصارم، لا بد من خلقه بقدرات التشكيل لدى إنسان يقف دائماً وحيداً خارج الزحام. أما الكيتش فهو على العكس من ذلك مجرد شيء، موجود مثل مطعم المأكولات السريعة الذي قد يصادفك على ناصية الشارع، أو كقصيدة وليام بليك عن «الطبيعة» في القرن التاسع عشر (وهي بالمناسبة عبارة عن تركيب خيالي وليس طبيعياً على الإطلاق، شأنها في ذلك شأن أي عمل آخر من صنع الإنسان).

ومن سخرية الأقدار أن البشر لا يستطيعون التخلص من التفاهة كما يتعذر عليهم إلغاء الفن نفسه. فالكيتش يشبه الكلمات التي نستخدمها في الحديث، والتي نطلقها عادةً بسرعة دون أن نوقفها للتفكير في معانيها، لأن من شأن ذلك أن يهدم إمكانية التخاطب والفعل، وحتى التفكير نفسه في النهاية. وكما قال بول فاليري في تعبيره الدقيق، نحن لا نفهم بعضنا البعض ولا نفهم أنفسنا «إلا بفضل تجاوزنا السريع للكلمات»[٥].

ولكنّ مفردات اللغة لها خواص كثيرة تفرق بينها رغم احتياجنا إليها كلها بنفس القدر. والتفكير يختلف عن مجرد الحديث، إذ يقتضي التمعن في الكلمات، ونأمل خواصها ومراميها، مثلما يعني الفن «إيقاف» الصور والأشياء المعتادة لتشكيلها من جديد. وصور الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية والجسم البشري وحبة الرمل عند وليام بليك، وحتى نصب صدام حسين، تنطوي كلها

على ألغاز لا تقل غموضاً عن كلمة مثل كلمة «الحب» التي نستعملها على الدوام. والكيتش حسب تعريف كونديرا، هو كالحب يتأصل على وجه الحصر في قدرة الإنسان على الإحساس الوجداني، خلافاً للتفكير المنطقي، أو التجريد، أو الوصف الموضوعي. إلا أن محتواه العاطفي، على عكس الحب، يتضمن شيئاً زائفاً أو خاطىء الوجهة، ولكنه ليس عنصر رياء، كما أشار كورنتين بيل فيما يتعلق بالفن «الرديء».

وبهذا المعنى، نجد أن الابتذال يتفشّى في العالم العربي اليوم من حيث النظرة إلى التراث. ويتجلى ذلك في تعلّق مفرط بهوية «جماعية»، مثلما يفضح نصب الرئيس تعلقه النفسي الشديد بسلطته الخاصة. وتوضيحاً لهذه النقطة، أذكر أنه أثناء ندوة مهمة عقدت بمناسبة إقامة معرض للفن العربي الحديث في مدينة الدار البيضاء، طرح الرسام العراقي نزار سليم فكرة مؤداها أن المهمة الثقافية للفنانين العرب هي «تعريب الفن». فاعترض عليه الفنان والناقد التونسي ناصر بن الشيخ بدعوى أن المشكلة الحقيقية ليست كيفية تعريب الفن، بل تعريب الفنان نفسه كي يتمكن من رفض كل المؤثرات الغربية، ويرسم أو يكتب عن الفن بوحي من تراثه الفني الخاص وحده وأقوال المسلمين القدامى بشأنه. ومضى يقول إن فكرة «التعبير الشخصي» في حد ذاتها نابعة من الغرب، وينبغي استبدالها بالفن الجماعي[٥].

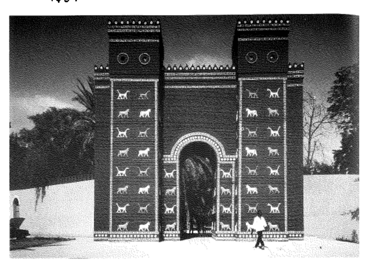
ولكن التعلق بالتراث هو في العراق أوضح منه في أي بلد عربي آخر. فالرعاية الرسمية العراقية لأعمال إحياء التراث خلال العقد الماضي، أدت إلى إنفاق مبالغ طائلة لترويجه في الثقافة والفنون. تجري الإشادة أولاً بالتراث ثم يتخذ مادة للدعاية بروح أكذوبة التجميل في مؤتمرات لا نهاية لها، وفي أوجه نشاط المركز الثقافية العراقية المنتشرة في شتى بقاع العالم، وبواسطة الفرق الجوالة لعرض الفن والأدب الشعبي العراقي، والمعارض الفنية الدولية والمهرجانات الأدبية والشعرية التي تقام في بغداد بانتظام، وبتمويل كامل من الدولة، ويحضرها كبار الأدباء العرب[٦]. ومجلة «أرو» الفنية الرائعة المخصصة لتراث العراق موّلها المركز الثقافي العراقي في لندن، بحيث ظهرت على أرقى

مستوى، وبمشاركة خيرة الكتاب والنقاد والفنانين. فقد ساهم في إصدارها كل المشاهير في عالم الفن، لا لمجرد الكسب المادي رغم كونه دافعاً كافياً، وإنما شاركوا لأنهم، جميعاً، ومهما كانت قوة النظام، تعلقوا بفكرة أن التعبير الفني والتراث يقفان في خندق واحد ضد توأم الشر المتمثل في الخنوع للماضي وتقليد الغرب، كما وصفه صدام حسين بأسلوبه الفذ أثناء مؤتمر دام أسبوعاً كاملاً تحت شعار «تراثنا العمراني وفن المعمار العربي الجديد»، وكان هذا المؤتمر قد عقد في بغداد خلال الأسبوع الذي اندلعت فيه الحرب بين العراق وإيران[٦٣].

والمشكلة في «اختراع التراث»، هي عدم وجود أية استمرارية فعلية مع الماضي التاريخي. ولما توصل حزب البعث أخيراً إلى تحقيق الحلم الذي راوده طيلة عشرين عاماً لإعادة بناء بابل (بعد أن نجحت لجنة من علماء الآثار والمهندسين العراقيين في تجميد المشروع سنة ١٩٦٩)، شيّد عاصمة مُلك نبوخذ نصر التي يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام، بكتل من حجارة الثيرمالايت «على غرار مبنى الباربيكان» (في لندن)، حسبما ورد في وصف أحد المراقبين الانكليز:

> «يرتفع من بين أنقاض الخرائب، قرب نهر الحلّة، برج بابل الجديد، ومعه غرف ملكية ذات شرفات يبدو أنها شيّدت بما يشبه أحجار المغرة... ولا يزال ذلك الموقع تغريباً في انتظار أدوات البائعين. وهناك كتل ضخمة من الحجارة البابلية الأثرية كُدّست كيفما اتفق على أسس مغبرة ومتداعية. وهنا ما زال بالإمكان أن تجلس لتتأمل في التاريخ القديم بإعجاب صامت. أما العراقيون فإنهم يفضلون الإعجاب بالنسخة الجديدة»[٦٤].

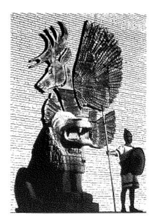
في أيام الجُمَع تنطلق من بغداد سيارات تقل أناساً كُثراً لزيارة قصر نبوخذ نصر الجديدة. انه «أجمل من بيتنا» قالت طالبة شابة وسط مجموعة من صديقاتها[٦٥]. ورغم أن بوابة عشتار التي كانت من قبل تقع على طريق المواكب، وهو الشارع الرئيسي في بابل القديمة، لا تبلغ سوى نصف حجمها الأصلي، بينما صممت متاريس شرفاتها بالحدس والتخمين، فإن هذه البوابة الجديدة تبدو كبيرة جداً، وقد كُسيت ببلاط أزرق لامع مزين بصور التنين والثيران (أنظر الشكل ٣٩). وتفضي البوابة إلى أفنية وخمسمئة غرفة استغرق بناؤها جهودَ ألف عامل سوداني طيلة أيام الأسبوع لمدة ثلاث سنوات. وأخيراً



٣٩ ـ بوابة عشتار (بنصف حجمها) صممت انطلاقا من عمل تخميني تقريباً.

ولدت صورة من بابل، تجاوبَ معها كثيرون في موقع الأوحال وآثار الأسس القديمة وكتل الحجارة التي كانت كل ما تبقى من المدينة الأصلية (أنظر الشكل ٤٠). وكان نبوخذ نصر ترك تعليمات مكتوبة بالخط المسماري على ألواح من الطين يبدو أنها وضعت موضع التنفيذ في النهاية. فهو حثّ خلفاءه على ترميم صروحه الملكية التي كانت تتميز بإقحام أحجار معينة في جدرانها، تحمل نقشاً يعلن أنها من أعمال «نبوخذ نصر ملك بابل من البحر إلى أقصى البحر». وجدران بابل الجديدة يجرى تمييزها، للتاريخ، على نحو مشابه بإدخال حجارة كتب عليها أنها «أعيد بناؤها في عهد القائد صدام حسين».

إن «اختراع التقاليد»، كما أوضح ايريك هوبزبوم، يجري في جميع العصور وفي كل المجتمعات»[٦]. إلا أنه ينزع إلى غزارة الإبتكار في فترات التغيّر



٤٠ ـ حارس يقف يقظاً عند قصر نبوخذ نصر.
هل هو المعادل العراقي للحرس المتغير عند
بوابة قصر باكنغهام؟

السريع. فبقدر ما تسارع اختفاء بغداد «القديمة»، بقدر ما ازدادت الرغبة الملحة في تخيّل مدى روعة الماضي، الذي أصبحت له صورة خيالية جميلة في الأذهان. وفي أوائل الثمانينات، وضعت أمانة العاصمة مخططات للحفاظ على منطقتي الكاظمية والجيلاني، بحيث تجري حركة مرور السيارات كلها تحت الأرض عبر شبكة هائلة من الطرق المتشعبة وأماكن وقوف السيارات. ومن ثم يطلع المشاة السعداء ليعيشوا في دور بديعة تحيط بها أفنيتها الخاصة. وذلك كله من أجل «الإبقاء على تقاليد السكن البغدادية، مع إدخال أحدث ما وصل إليه التطور التقني كاستعمال الألواح الشمسية لتكييف الهواء»[١١]. وكما حدث في حالة بابل، نكتشف أن خطة «المحافظة» على التقاليد هذه تستدعي بناء بيوت جديدة ذات أفنية حسب تصور جهة ما لطراز قديم لا وجود له. ويتبين من واقع التجربة العملية أن «الناس» لا يفضلون السكن في بيوت من هذا الطراز، ولكنهم أيضاً لا يرون في الفكرة أي خطأ. فليست السياسة وحدها، بل التاريخ أيضاً، وعلم الإجتماع والأدب والخيال وكل شيء يدور في فلك الأكذوبة الخلوة في العراق البعثي.

ومهمة أي نصب جديد ناجع في مدينة كبغداد، هي أن يصعق الخيـال حتى يُدرجه في سياق إحدى الاحتياجات الجديدة. ففي نصب اسـماعيل فتـاح (أنظر الشكل ١٥)، نجد أن اللغـة الرمـزية للقبـة المكسـوة بـالخزف والمجـردة من كل ارتباط بالبنيان، دُفع بها إلى أبعد من إيحـاءاتها الـدينية المعتـادة، كي تخلد فكرة دنيوية جديدة (وهي فكرة الاستشهاد في سبيل الأمة العربية أو الـدولة البعثيـة، حيث تبعث أرواح الموتى من بين شطري القبة)[٢٠]. والنظام الهاشمي الذي كان من قبل بغيضاً وأطيح به على نحو دموي شديد البشاعة في عام ١٩٥٨، يُـرد له اعتباره بإقامة نسخة مطابقة لتمثال كان هشمه الغـوغاء في ذلـك العام، ويـظهر فيـه الملك فيصل الأول ممتـطياً صهـوة حصـان (أنـظر الشكل ٧١). وتقـع هذه النسخة من التمثال عند مدخل شارع حيفا الجديـد في عاصمـة صدام حسـين. ورغم أن سيـل النصب الوطنيـة الذي اجتـاح بغـداد في الثمانينـات، أدى بـلا شـك، إلى إعادة تشكيـل النسيج المـادي للمدينـة، فإن وظيفتهـا الرئيسيـة هي صياغة هـذه الهوية الجماعيـة الجديـدة، بزعم أنها لإرث تـاريخي، مع أنها، في الحقيقة، إنما أنشئت بدافع التجديد من جانب القيادة البعثية، في تحول جـذري عن مجـرى التاريخ، لم يشهد لـه العراقيـون مثيـلاً منـذ انهيـار الامـبراطـوريـة العثمانية. وهم يـسايرون العمليـة لأنهم، من جهة، لا يملكـون أي خيار آخـر، ومن جهة ثانيـة، لأنهم يحسون بـالرغبـة الحادة في أن تصبـح لهم هويـة جماعيـة حقيقية (كدولة عصرية)، في حين أنهم لا يملكونها.

وعلى سبيل تخليـد بغداد وتقـاليد بـلاد ما بـين النهرين القـديمة، كـان الفنان العراقي محمد غني قد صنع عدة تماثيل واقعية، كمشهد الجنّي طالعاً من مصباح علاء الدين، وتماثيل شهرزاد وشهريار (بالشكل ٤١)، والسـندباد البحري راسياً بمركب في عرض نهر دجلة، والشـاعر المتنبي (الـذي لا يعرف أحـد أوصافـه)، ومنظر خيالي لأبي جعفر المنصور (أول الخلفاء العباسيين) منحوتاً من الحجر يبلغ ارتفاعه ستة أمتار، وتمثال برونزي لحامورابي، وشخصية جلجامش الأسطورية، إلى جـانب تمثال أكـبر بكثير لصـدام حسـين. وقبـل أن يعمـل بمشروع قـوس النصر، اقام صرحاً من البرونز يصوّر الجارية مرجانة في مشهد من حكايـة «علي

بابا والأربعون لصاً» عند تقاطع مزدحم بحركة المرور في شارع سعدون (أنظر الشكل ٤٢). والفنان الذي كلف بتنفيذ مشروع قوس النصر أصلاً، كان خالد الرحال. وكان التمثال الذي صنعه للجندي المجهول خلاصة للتفاهة بأوسع معانيها (أنظر الشكل ١٧). والرحّال وغني، كلاهما يُعدّان من خيرة النحاتين العراقيين في القرن العشرين[٥٩].



٤١ ـ «شهرزاد وشهريار» (من ألف ليلة وليلة) في شارع أبي النواس. من البرونز، ٢٫٥٤ أمتار، ١٩٧٥، محمد غني.



٤٢ ـ «قهرمانة تسكب الزيت المغلي في الأواني الأربعين وتقتل اللصوص المختبئين داخلها»، منحوتة معروفة باسم «نافورة قهرمانة» في شارع السعدون، بغداد، من البرونز، ٣٫٣٠ أمتار، ١٩٧١، محمد غني.

وغصّت بغداد بمثل تلك الأعمال التافهة خلال الثمانينات، سواء في صورة نصب عامة، أو ما هو أبرز منها، أي في صورة المباني التي امتدت على طول شارع حيفا وغيره (أنظر الأشكال ١٤ و٤٤ و٤٥). وهي عبارة عن واجهات مختلطة الزخارف، ملصقة على علب تقليدية من الإسمنت (فهل هي من طراز ما بعد الحركة الفنية الحديثة؟). من الصعب أن يتصور المرء كيف يمكن لأي إنسان أن ينجح إلى هذا الحد في الجمع بين أسوأ العناصر من كل شيء. وهذه



٤٣ - علم عراقي منحوت من المعدن يبلغ ارتفاعه خمسة أمتار، موضوع في وسط نصب الشهيد (راجع الصورة رقم ١٥). إن العلم الذي يرمز إلى الأمة ويرفرف بكل نبل مع حركة الريح عادة، جمد هنا للحظة في الزمان والمكان. لقد كانت الغاية في الأصل تتناقض كلياً مع الأثر الذي تم الوصول إليه. هذا العلم المنحوت يبرز هنا من داخل زجاج بحيرة نور السماء، وتشرق قاعدته على متحف غوري يبدو وكأنه يظهر من داخله ليحلق في الفضاء. ان المشهد منظوراً إليه من الداخل يبدو سوريالياً.



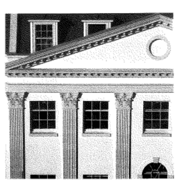
٤٤ ـ فندق بابل في بغداد. المدخل هو نسخة مصغرة مما خيل للمهندس انه بوابة عشتار الحقيقية، كما كانت تبدو قبل ثلاثة الاف عام (قارن مع الصورة رقم ٣٩).



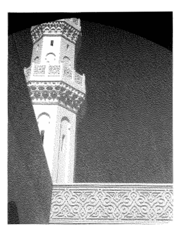
٤٥ ـ وزارة التصنيع في بغداد.

الآثار كلها تنبض بروح نصب صدام حسين، وإن لم تكن على المستوى نفسه من السوقية.

هنا تحول التاريخ والأدب والخرافات والأساطير الشعبية إلى ابتذال رخيص. وهذه عملية إحياء من نوع لا يتسم بالإبداع وليس نابعاً من إحساس عميق بما يُراد إحياؤه. وحتى النقل المدروس بطريقة علمية (حيثما تتوفر نماذج للنسخ منها)، يكون أصدق من مثل هذا الحنين الجارف المتواصل إلى استعادة الماضي بأي ثمن. فالمهندس المعمار البريطاني كوينلان تيري مثلاً، يقوم بتصميم مبان تبدو كأنها خرجت لتوها من التقاء تام بين العهد الجورجي والطراز الإدواردي وأثينا القديمة (أنظر الشكل ٤٦). ويتعيّن عليه في سبيل ذلك، أن يعود إلى استكشاف التفاصيل الكلاسيكية، فيصبح مهندساً كلاسيكياً مرة أخرى. ومثل هذه العملية، مهما بدت قليلة الجدوى، لم يعد من السهل إتقانها. وهي تتطلب قفزة خيالية واسعة بعيداً عن تراثنا الحديث. وتعتبر أفكار حسن فتحي عن عمارة الطين في مصر العليا، وأعمال تلميذه السابق عبد الواحد الوكيل، من النماذج المشابهة في العالم العربي (أنظر الصورة ٤٧). فهي تمتاز بالأمانة وتستحق الإحترام رغم أن تطبيقها الواسع الانتشار، يتحدى المنطق، كما يتنافى مع معايير



٤٦ ـ بناء من تصميم كوينلن تيري، ١٩٨٨، في لندن، مركز التنمية في ريتشمون.



٤٧ ـ تفصيل من منارة مسجد سليمان، في جدة، من تصميم عبد الوهاب وكيل، ١٩٨٠.

التخطيط والبناء والتقنية الحديثة. وعلى خلاف هذه الأعمال فإن المباني التي تصطف على امتداد شارع حيفا، تشبه عمليات تجميل لواجهات المتاجر، كما أن النصب المدنية الجديدة في بغداد، عبارة عن منوعات مقتبسة من هنا وهناك، تحت ذريعة إحياء تقاليد بلاد ما بين النهرين القديمة والتراث الإسلامي. ومحمد غني قدم المبرر الذي يزعمه الجميع لأنفسهم بأعلى صوت حيث قال:

«اكتشفت أن التبعية الأوروبية هي طريق مقطوع (. . .) بينما الإعتماد على الإستفادة من الموروث يعطي رائحة الجدية بدون انقطاع، والإنتماء الذاتي واستقلالية الفنان بموضوعاته وتقنيته»[١٠].

الفصل الثامن

التراث كفن

والآن أين نحن من هذا الشخص الفنان؟ هنا في بغداد مثلاً: أهو في شارع الرشيد؟ أم في الحدائق العامة؟ أم في البيوت؟ خذوا البيوت: فأول ما يلفت نظرك إذ تدخلها، الأثاث الغالي المتراص. الذوق ليس مهماً، وصلة الطراز التكعيبي المشوه بالنسبة للسجادة الفارسية النفيسة، هذا أيضاً غير مهم. الأثاث مريح جداً وآخر موديل من بيروت. كلش حلو). ثم تدور بنظرك فترى الكتب مستعاضاً عنها بمجلة الاثنين ومسامرات الجيب، وبعدها نرى رفاً من الاسطوانات، تقترب فتجد: تانكو أرجنتين واخر اسطوانة لداينا شور، وإن كان الذوق أكثر محلية فاسطوانات فريد الأطرش!! وترفع رأسك للجدران. ماذا ترى؟ إن لم تكن الجدران عارية فهي محلاة بصورة كبيرة للجد، صورة أكبر لرب العائلة في شبابه، صورة الأولاد في إطارات جميلة، صور الأحفاد. صور كثيرة، هذا يكفي. ولكن لماذا في قاعة الضيوف؟ الله أعلم بكل شيء. أما إذا ارتفع الذوق، وأحس صاحب البيت بالحاجة للفن فالجدران تمتلىء بتقويم لشركة الكادىلاك يحليه صورة فتاة لا ندري إن كانت لها أية صلة بالأرض غير أنها تثير فيك أنواع الغرائز الحيوانية. أو صورة بإطار جميل لمنظر من مناظر سويسرا. وقد تعاتب الصديق لانعدام الصور (يابه قد صورة زينة، قد شي؟) فيقول (هسه أنتو فنانين، آني شجابني على الفن؟) ـ أما الأشياء الروحية عندنا فيمثلها الكثير منا في المشروبات الروحية، أما الشعب ـ الأكثرية ـ فصلتها بالفن تقتصر على دار الإذاعة ونفائس الموسيقى المصرية والعراقية المتمصرة. الأفلام المصرية وأفلام المريخ. أفلام هوليود.

هذا هو التذوق العام. وهنا في هذا المعرض إننا نحاول أن نناسب وما تنتجه البشرية ولو إلى حد ضئيل باللغة العالمية (التصوير) كعراقيين، مستلهمين ما يثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا المحض.

لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب، وبأننا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه. نحن أعداء الشعب في حين أن غذاء الشعب مسامرات الجيب ومجلة الإثنين والأفلام المصرية والملاهي النتنة، فهذا هو غذاء الشعب!

هذا الصديق شاعر طيب القلب لا يعرف هذه الأشياء.

جواد سليم[١١]

قبل تحويل التراث إلى مادة فنية هزيلة، وجد التراث كفنّ حقيقي في العراق، حيث أصبحت ثقافة بلاد ما بين النهرين القديمة والحضارة الإسلامية، نبعاً غزيراً للتعبير الفني الرفيع قبل وقت طويل من مجيء النظام البعثي. وتجلى ذلك أولاً، في أعمال جواد سليم، أعظم الفنانين المحدثين موهبةً وتأثيراً في العراق. ولكن تطوره وصقله وتحديد معالمه، سواء بالتوسيع المباشر أو من خلال المقابلة، مدين بالكثير لآخرين من رواد الفن العراقي ـ كالرسامين شاكر حسن آل سعيد وفائق حسن ولورنا سليم وحافظ الدروبي وجميل حمودي ومحمود صبري واسماعيل الشيخلي، والنحاتين من أمثال خالد الرحال ومحمد غني في بداية حياتهما الفنية، والنقاد مثل جبرا ابراهيم جبرا، ومهندسي المعمار كمحمد مكية ورفعت الجادرجي. فهؤلاء هم الفنانون الذين صاغوا بداية الإتجاهات الحديثة ذات الطابع العراقي المتميز في الفنون التشكيلية، بين الأربعينات والستينات، وهي التطورات الفنية التي أطراها شاكر حسن بقوله إنها نجحت في خلق «رؤية جماعية» لدى الفنانين العراقيين حتى أن «الجميع» أصبحوا خلال السبعينات يعملون «باسم الحداثة كتراث»[١٢].

وعلى خلاف من جاؤوا بعدهم، كان أوائل المبدعين في هذا المجال قد اغترفوا طويلاً من أعماق ينابيع الفن الأوروبي قبل أن يعودوا للعمل في العراق خلال الأربعينات. ويرجع إلى جهودهم الفضل الأكبر في أن بغداد أصبحت، في الخمسينات، مركزاً لبعض أكثر التجارب حيوية وأصالة في الفنون التشكيلية، على نحو لم يسبق له مثيل في أية بقعة من العالم العربي. فمما لا شك فيه، أن أي بلد عربي آخر لم يشهد ترابط المواهب التشكيلية بتلك القوة التي

كانت تزداد ترسخاً من تلقائها كنظرة مستقلة إلى الواقع المحسوس، تستمد جذورها من صلب التجربة العراقية. فقد ظهرت إلى حيز الوجود طريقة تفكير عراقية صميمة حول الفنون التشكيلية على يد أفراد موهوبين مخلصين لفنهم وغزيري الإنتاج عادة، يتصادمون مع بعضهم البعض، ومع ذلك ينطلقون في اتجاهات مختلفة. ولم يطلع في أي بلد عربي فنان واحد بمثل موهبة جواد سليم الشامخة.

وتأثير المدرسة العراقية لا يزال واضحاً إلى الآن في أعمال الرسامين الذين درسوا بمعهد الفنون الجميلة في بغداد من أبناء بلدان الخليج العربي. ومن ناحية أخرى يلاحظ غيابه عن بلد كلبنان، وهو البلد العربي المهم الآخر الذي ظهرت فيه مواهب تشكيلية مرموقة على دراية واسعة بما كان يجري في الأوساط الفنية الغربية. ولكن الفنانين اللبنانيين لم يتأثروا ببعضهم البعض ولم يعيروا أي اهتمام لتاريخ بلادهم أو تراثها، بل اكتفوا غالباً باتباع أساليب فردية تركزت على رسم الأشخاص وتصوير الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية. وكانت النتيجة أنه ومن الصعب العثور عى أية تقاليد لبنانية متميزة أو حتى اقتفاء أثر أية «فترة» أو «حركة» فنية تبناها في حينها فنانون متشابهو الميول والمشارب»[١١].

وعكس ذلك حدث في العراق. فبدلاً من المناظر الطبيعية ورسم الطبيعة الصامتة، كان الفن العراقي يستمد موضوعاته من مصادر متنوعة كالتماثيل الأشورية والسومرية ومشاهد الحياة البغدادية التي رسمها الفنان يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر، وهندسة النسق العربي في الزخرفة، وفن الخط العربي والفن التطبيقي وفن العمارة (وخاصة في تراث العصر العباسي)، إلى جانب العناصر المأخوذة من واقع الحياة اليومية والثقافة الشعبية والمجتمع الريفي. ويعتبر التوتر الخلاق الذي ساد بين رسامين كجواد سليم وفائق حسن في السنوات المبكرة، أو بين مهندسين معماريين مثل رفعت الجادرجي ومحمد مكية، أو بين أنصار الفن «البدائي» في الأربعينات وبين «الرواد» و«مجموعة بغداد» في الخمسينات، مضرباً للأمثال في دنيا الفن العراقي. وكل ذلك التنوع الأصيل والإبداعي، صُنّف فيما بعد بمنتهى البساطة تحت خانة «البحث عن معالم

الشخصية القومية في الفن»[1]. وأخذت تسيطر على ثقافة الفنون التشكيلية أكثر فأكثر، أفكار استرجاع الصلة بالماضي الغابر، والأمجاد القديمة أو التجاوز «الثوري» للفجوة التاريخية، إلى جانب ذلك الإنشغال الدائم بالنظرة المأساوية وقصص البطولات الشعبية ودعوة «النضال من خلال الفن» ضد البؤس والإضطهاد»[2].

وقبل أن ينضم الجميع إلى جوقة التراث الرسمية، كان فنانون كجواد سليم يعون بحس مرهف، أنهم لا يخاطبون سوى دائرة ضيقة من الناس بلغة «النخبة» الجديدة للفن الحديث. وفي سياق المحاضرة العامة التي ألقاها سنة ١٩٥١، انتقد جواد سليم مستويات الذوق العام في العراق، وتحدّث عنها بسخرية تنم عن شعوره بالمرارة. ومع ذلك لم يكد يمر عقدان حتى تحوّل إسم جواد سليم إلى أسطورة في أوساط المثقفين العراقيين. فالشعراء الذين وصفوه بأنه «عدو للشعب» في أوائل الخمسينات راحوا أنفسهم يكيلون له المديح والإطراء. والفن الرسمي اليوم مزدهر داخل العراق حيث يلقى الفنانون تكريماً لم يشهدوا له مثيلاً منذ عصر الخلفاء.

ويعزو شاكر حسن تلاشي «الهوة الفاصلة بين الجماهير وبين الفنان في العراق» إلى نجاح أسلوب جواد سليم في اقتباس التراث. ويقول في هذا الخصوص: «ان الفنان استطاع أن يضع ثقته في الدولة» بعد ثورة ١٩٥٨، وأن تلك كانت فاتحة عهد جديد في حياة الفن العراقي، إذ لم تعد مسؤولية الفنان هي حماية ذوق الجمهور، في حين أن ذلك الجمهور نفسه كان يعتقد أن ما يصان باسمه «ينتمي إلى عالم آخر»، كما تدل العبارات التي استهل بها جواد سليم محاضرته في سنة ١٩٥١. وبحلول الستينات، كانت الدولة تستعد لاحتضان التراث، فما كان على الفنان في رأي شاكر حسن إلا أن يمضي قدماً في استيعاب التراث والأدب الشعبي، وهو يعرف أنه قد تحرر من المسؤولية التاريخية التي سبق لفنان مثل جواد سليم أن تحمل أعباءها مع فئة قليلة من ذوي الاتجاهات المشابهة»[3].

والمأثرة العراقية المتميزة الجديرة بالإعتبار في حقل الفنون التشكيلية، رافقها تخلّف في ميادين الفكر عامة، وضعف في الفنون الأدبية (فيما عدا بعض

الإستثناءات الهامّة كأعمال الشاعر بدر شاكر السياب). ففي هذه المجالات تفوقت بيروت والقاهرة ودمشق. وحتى «أب» القومية العربية في الفكر السياسي العربي الحديث، ساطع الحصري، الذي أسس متحف بغداد للآثار ومعهد الفنون الجميلة في الثلاثينات، كان سوري الأصل. والحصري هو أول من أحضر الشاب جواد سليم وغيره من الفنانين الناشئين للعمل بالمتحف، حيث كلفوا بمهمة ترميم النقوش الأثرية القديمة، ثم بعد ذلك لتدريس الرسم والنحت في معهد الفنون الجديد[١٧]. كما كان الحصري أول من شجع أولئك الشباب على استلهام تقاليد بلادهم بالذات، قبل أن يُضطر إلى العيش في المنفى في سنة ١٩٤١. وحل محل «المربي الكبير»، كما كان يلقب في العراق، رجال من أمثال سامي شوكت، الذي عمد، من ضمن الإجراءات التي اتخذها بوصفه مديراً عاماً للتعليم، إلى توزيع نص خطاب فاشستي أصلي عنوانه «صناعة الموت» على كافة المدارس الحكومية. فشوكت، وليس الحصري، هو الذي مهد لظهور هوس جديد في دعوة القومية العربية تبلور في النهاية في سياسة البعث العراقي[١٨].

ومن هنا يتضح أن نصب صدام حسين له نسب ثقافي معين. فهو الوليد المشوّه لزواج تمّ بين أقصى حدود الإنجاز الفني الرفيع والبدائية الفكرية المذهلة. والتراث كفن وكابتذال، ظاهرة لا تنفصم في العراق المعاصر. وسوف أتناول التراث بوصفه ينبوع المدرسة الفكرية العراقية في الفن من خلال مناقشة أشهر آثارها، وهو نصب الحرية الذي صنعه جواد سليم في سنة ١٩٦١، والذي يعتبره الكثيرون أبدع أعماله، وربما أهم عمل فني رسمي قام به أي فنان عربي في العصر الحديث. وهو، حتى مجيء صدام حسين بأصنامه العملاقة في الثمانينات، كان بالتأكيد أكبر نصب أقيم على الأرض التي شهدت مولد فكرة النصب التذكارية أصلاً، قبل ألفين وخمسمئة عام.

تمثال الحرية سنة ١٩٦١

حتى عام ١٩٥٨، لم تكن في بغداد سوى ثلاثة تماثيل رسمية، أقيمت كلّها

من قبل فنانين غير عراقيين بعد انهيار الحكم العثماني في سنة ١٩١٨. كان أحدها مصبوباً من البرونز، ينتصب أمام السفارة البريطانية ويمثل الجنرال «مود» الضابط البريطاني الذي قاد حملة احتلال العراق من العثمانيين في عام ١٩١٤. والثاني تمثال الملك فيصل مؤسس الدولة العراقية الحديثة، وكان موقعه قريباً من دار الإذاعة والتلفزيون. أما الثالث فكان تمثالاً لمحسن سعدون وهو رئيس وزراء عراقي سابق طيّب الصيت. ولم يوضع على صهوة حصان (كرمز لسلطة أعلى) سوى الجنرال مود والملك فيصل. وكان ذلك، إلى جانب الموقع الاستراتيجي لكل من تماثيلها، أحد العوامل التي أسهمت في ما حدث صباح يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨. ففي ذلك اليوم تحلق حول التمثالين جمهور غاضب شديد الحماسة وأسقطها بالحبال والأيدي المتوترة والتصميم الأكيد فوقعا على الأرض ثم هشمها وألقى بحطامها في نهر دجلة. وهكذا بدت نهاية الملكية والنفوذ الغربي معاً داخل العراق (أنظر الشكل ٦١).

كان لذلك المشهد وقع عميق في نفس جواد سليم الذي كلفته الجمهورية الناشئة، في سنة ١٩٥٩، بتمجيد الثورة عبر تمثال ضخم جديد. وبذل جهوداً جبارة في العمل تحت ظروف بالغة الصعوبة، حتى أنه نجح في مقاومة محاولات رئيس الجمهورية، اللواء عبد الكريم قاسم، لإدخال صورته الخاصة ضمن مكونات نصب الحرية، الذي لا يزال يطل على قلب بغداد (أنظر الشكل ٤٨)، في طرف حديقة عامة، قبالة ميدان التحرير وجسر الجمهورية، بعد أن نجا من محاولة واحدة على الأقل لهدمه بدعوى الوثنية (في النصف الثاني من الستينات). فلأن تماثيل البشر مكروهة في الإسلام، أراد الرئيس المسلم الورع عارف، إزالة نصب الحرية، غير أنه تراجع في النهاية تحت ضغط الرأي العام. وعلى خلاف ذلك، فإن هذا النصب لم يكتب له البقاء في عهد صدام حسين إلا لأن حزب البعث العربي الاشتراكي يعتبر فكرته عن الحرية بمثابة الوريث الشرعي، والتتويج المنطقي، لما بدأ في عام ١٩٥٨، في حين أن الرأي العام فقد تأثيره في الشؤون العامة منذ زمن بعيد[١٩].

ولم يظهر الفن العمومي على نطاق مشابه مرة أخرى إلى أن شرَع صدام



٤٨ ـ نصب الحرية، من البرونز على بلاط مكسو. المقاييس ٥٠ متراً × ١٠ أمتار. ارتفاع النصب عن الأرض (ارتفاع الفراغ) ستة أمتار. جواد سليم، ١٩٦١.

حسين في إعادة تشكيل بغداد خلال الثمانينات. ولذا فإن نصب الحرية الذي حل محلّ تمثال الجنرال مود والملك فيصل، يُعدّ بمثابة جسر بين بغداد الستينات حيث وصل فنان رائع إلى مرحلة نضجه الفني، وبين بغداد الثمانينات التي تمخضت عن قوس نصر صدام حسين. ونصب الحرية ينتمي إلى المدينة الثورية كما كانت في أواخر الخمسينات وخلال حقبة الستينات. وذلك أن بغداد في آخر الأمر ليست مدينة واحدة، بل ثلاث مدن مختلفة، يتلاءم مع كلّ منها نصبٌ معين، كشكلٍ تتجسد في سماته المادية آلهة تلك المدينة بالذات.

وجواد سليم، أحسّ بأن التمثال الذي كلّف بنحته لا بد أن يرمز إلى فجر عالم جديد بالقوة نفسها التي حركت مشاعر الجماهير لتحطيم القديم في صباح ذلك اليوم المشهود من شهر يوليو (تموز). وأدرك أيضاً أنه بالنظر إلى تكليفه

بموضوع محدد، فإن النتيجة لا بد أن تصبح نوعاً من الخل الوسط. فقد كانت مهمته أن يؤدي الغرض الظاهري بتمجيد حادثة معينة، مع المحافظة على نزاهة عمل فني ينطوي على مغزى أكثر شمولية. وجواد سليم لم يعش حتى يرى معانيه تتحول إلى أشياء من نوع نصب صدام حسين. ولو كان رآها لروّعه ما طرأ عليها. ففي يناير ١٩٦١، ولم يكن تجاوز الواحدة والأربعين من عمره، توفي إثر نوبة قلبية، تحت وطأة الإجهاد وإرهاق العمل المتواصل في المراحل الأخيرة من تنفيذ المشروع.

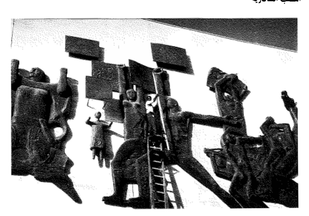
ونصب الحرية، عبارة عن سرد مصوّر لأحداث ثورة ١٩٥٨ من خلال رموز، كان الفنان صاغها عبر أعماله السابقة. وهذا النصب يبدو عصرياً إلى حد مدهش، ومع ذلك يتجلّى فيه احترام مصادره الفنية من نقوش الجدران الأشورية والبابلية القديمة، وهو يتألف من أربع عشرة قطعة من المصبوبات البرونزية المنفصلة، يبلغ متوسط ارتفاعها ثمانية أمتار. والمفروض أن «نطالع» مثل بيت من الشعر العربي، أي من اليمين إلى اليسار، ابتداء من الأحداث التي مهدت للثورة، ووصولاً إلى الثورة ذاتها، ثم حالة الوئام اللاحقة لها.

يقول لنا الفنان في البداية (إذ نشرع في قراءة رموزه من أقصى يمين النصب إلى اليسار حسب الكتابة العربية) أنه «كان ثمة حصان» (وهو رمز عربي للأصالة والنبل والفحولة والقوة). ولكن، على خلاف الخيول البرونزية الأخرى التي اتسمت بمظهرها الوديع في التماثيل العراقية السابقة لسنة ١٩٥٨، يبدو الحصان هنا مفعماً بالحيوية وهو يشبُّ على قائمتيه الخلفيتين بعدما ألقى براكبه. ويجهد حول الحصان رجالٌ يبدو عليهم التوتر الشديد (فهل هم رمز للجماهير الكادحة؟ - في الشكل ٤٩)[٣٠]. والحركة مضطربة، عنيفة، وتتجه نحو اليسار بقوة التواء عنق الحصان. ولكنها مع احتفاظها بكل زخمها، لا تنبث أن تنتظم نابضة بالعزيمة والإصرار في صورة إنسان يتقدّم بخطوة واسعة إلى الأمام، بينما ترتفع اللافتات والرايات الجديدة غالباً في السماء. ويطالعنا من الخلفية الرخامية رمز البراءة والأمل على هيئة طفل صغير، مشيراً إلى بداية الطريق، وهو الشكل الوحيد المجسّم بالكامل بين نقوش النصب كلها (أنظر الصورة ٥٠). والرجل



٤٩ - الحصان.

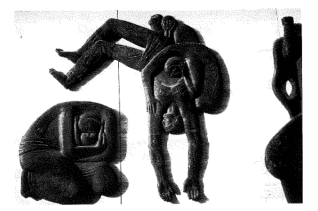
ترافقه امرأة تبدو عليها سيماء التصميم مثله تماماً، غير أن قسمات وجهها مشحونة بالإنفعال (فهل ترمز إلى الحزن أو الغضب مثلاً؟).



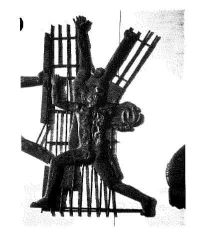
٥٠ ـ النصف الأول من الحكاية.

وينتهي المشهد الأول بمنظر الأمومة تبكي ولدها الشهيد. ومعلوم أن التاريخ العراقي كثيراً ما يصور كمأساة كبرى يُشكّل موضوع الإستشهاد محورها الأساسي، وخاصة منذ مقتل الحسين بن علي، في سهول كربلاء سنة ٦٨٠ للميلاد. وتلي ذلك صورة الأمومة التي تغمر الحياة الجديدة بالحب والحنان (لاحظ مدى التنوع والجدية في تعبيرات الوجه التي رسمت بإيجاز مدهش من حيث الشكل). وقد يكون للثورات ضحاياها، ولكنها في الوقت نفسه، تملك دائماً أجيالها الجديدة (أنظر الشكل ٥١).

ويتألف الجزء الأوسط من ثلاثة تماثيل. فعلى اليمين تمثال السجين السياسي (المبين بالشكل ٥٢)، ويبدو قفص زنزانته الحديدية على وشك الإنهيار تحت ضغط رجل مزقت ظهره السياط (ترى هل يرمز إلى الجماهير المعذبة؟). ولكن القضبان التي انثنت لا تنفصم في النهاية إلا بجهد جهيد من الجندي الذي يظهر في الوسط، وذلك اعترافاً من الفنان بدور الجيش في ثورة ١٩٥٨ (وكان هذا الجزء الأوسط من النصب هو الوحيد الذي عرض على النظام مسبقاً لأخذ



٥١ - الشهادة والأمومة.



٥٢ - إطلاق السجين السياسي. تأثير بيكاسو، وخاصة في رائعته «غورنيكا» يبدو واضحاً في التفاصيل.

موافقته). وأخيراً نرى في يسار القطاع الأوسط تمثال الحرية بالرمز الإغريقي القديم، على شكل امرأة تحمل مشعلاً وتندفع طالعة إلى ضوء النهار، وهي تنظر نحو محورها (أنظر الشكل ٧٠). ومما يذكر أن جواد سليم عندما سئل عن سبب افتقار الحرية إلى قدمين في هذا النصب قال: «إن القدمين تلصقانها بالأرض، وأنا أريد لها أن تحلق عالياً.»[١].

وبعد كل هذا الاضطراب يأتي الهدوء. فتتوقف الحركة الدائبة والغضب والتوتر وألم الثورة. ويحل السلام. وتحلّ الراحة والسكينة في قلوب الناس. وتتحول القضبان الحديدية إلى أغصان. وتغمض العيون في أمان لأن السلام قربان إلهي لا يعرف الخوف. ونهرا دجلة (الذي يعني في العربية أشجار النخيل) والفرات (بمعنى الخصب) تمثلهما امرأتان، إحداهما تحمل سعف النخل والأخرى حُبلى. وثمة فلاحان (يرمزان إلى العرب والأكراد، ولكن أحدهما في زي سومري والثاني في رداء أشوري) وهما يتطلعان نحو رفيقيهما (دجلة والفرات)، ويحملان مسحاة واحدة فيما بينهما تعبيراً عن وحدة البلد الذي يعيشان في كنفه، طافحين بالثقة والإعتداد بالنفس. وفي صورة الإنتاج الزراعي، تبدو الثروة الحيوانية (ممثلة بالثور وهو رمز عراقي قديم)، بينما تظهر الصناعة في أقصى يسار المشهد (على هيئة عامل مفعم بالثقة هو الآخر). وبذلك تأتي الخاتمة السعيدة لقصة الحرية كما داعبت خيال ملايين العراقيين في تلك السنوات الحافلة بالآمال العراض.

ومعلوم أن صورة الحرية هذه اعتراها الخلل. فقد اتضح أن الحرية ليس لها موطىء قدم في العراق. ولكن هذا في حد ذاته لا يعيب نصب الحرية إطلاقاً. فالفن لا يحمل نبوءة المستقبل. وليس من السهل تسخيره لنقل إشارات معينة. ولو نظرنا إليها على حدة، نجد أن أضعف أجزاء هذا النصب هو القسم الأوسط، لأن رمزيته المستمدة من مصادر مختلفة في المصبوبات الثلاثة المكونة له، تؤكد النزعة إلى التعبير عن مغزاه بأساليب ساذجة كالتي استخدمها البيّاتي رئيس لجنة الإشراف على مشروع النصب[٢]. ولكن أين يكمن عنصر الجودة في تمثال كنصب الحرية؟ ليس البيّاتي فقط بل حتى أرفع النقاد والفنانين العراقيين

ثقافة (مثل جبرا وشاكر حسن) يميلون إلى الخلط باستمرار بين موضوعات هذا النصب وحجمه وبين قيمته كعمل فني. وهو خلط خاطىء ما كان ليقع فيه جواد سليم نفسه. فالحقيقة أن هذا العمل اعتراه خلل «فني» بحت ومعتاد أكثر مما يمكن اعتباره خطأً في التصور.

وجواد سليم كان صانعاً ومؤلفاً لرموز عراقية الطابع إلى حد مذهل، ولم يكن قاصّاً. كان يعرف كيفية «تحليل» الشكل إلى عناصره الأساسية ببراعة فائقة في التعبير المركز بأقل قدر ممكن من الخطوط. إلا أن نصبه الحائطي الحديث هذا، من وجهة النظر الشكلية نفسها، ليس مفرغاً في قالب مدينته المميز. وذلك على خلاف السوابق الأشورية والبابلية التي استوحى منها رموزه. كما أنه لا يثير في الذهن صورة حيّز خيالي فريد خاص به يمكن أن تتخذ فيه العناصر البديعة النحت، معنى علاقاتها المقصودة. فالبلاطة الضخمة المطلية بالحجر الجيري والتي يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار، وطولها خمسين متراً، يفترض أنها مستوحاة من بوابات أشور وبابل. ولكنها تبدو لي أشبه بأشكال الإسمنت الحديثة الهائلة التي يصنعها أوسكار نيماير (إلا إذا اعتبرنا بناء كل عمود وعارضة يعود في الأصل إلى بلاد ما بين النهرين). وعلى أية حال فإن ارتفاع هذه البلاطة نفسها، إلى جانب أنها ترتفع عن الأرض بمقدار ستة أمتار أخرى، يفسد صورة النصب تماماً، ويحول بين المشاهد وبين رؤية تفاصيل العمل الفني عن كثب. وهذا لم يكن قصد الفنان أساساً. فجواد سليم كان يريد إقامة «جدار» ينتصب على الأرض مباشرة، غير أن مهندس المشروع رفعت الجادرجي أصر على رفع التماثيل عن مستوى سطح الأرض بغية الإيحاء بمزيد من «الضخامة». وكانت النتيجة أن هذا النصب لا يواجه جمهوراً من البشر، بل من السيارات الغاصة في زحمة المرور (ولاحظ في الشكل ٤٨ عدم اكتراث المارة بالنظر إلى النصب الذي يقابل ميدان التحرير بدلاً من أن يكون مواجهاً للحديقة الواقعة خلفه).

إن العمل الفني التشكيلي عبارة عن وحدة شكل متكامل لا يمكن لكافة أجزائه أن تتخذ معنى فنياً في إطاره إلا من خلال علاقتها بكلٍّ معين. وفي حالة النصب العامة يكون ذلك الكل هو انسجام العمل الفني مع نسيج المدينة التي

يقوم فيها. ومن دواعي السخرية أن نصب صدام حسين يتوفر فيه شرط هذه الوحدة فهو حقاً ينتمي إلى مدينته. ولكنه أيضاً بالغ السوقية، ومقاصده أكثر وضوحاً وشفافية من أن يكون عملاً فنياً مفعماً بسحر الغموض وإثارة الدهشة والتساؤل. وفي نصب جواد سليم يتحول الكلّ إلى سرد بالتسلسل الزمني كان يمكن أن يكون ناجحاً كتأليف فني، ولكنه أخفق.

وبينما كان ينبغي أن تصبح بمثابة الإطار الفني أو المدخل المفضي إلى فهم معنى النصب ككل، فإن البلاطة المطلية بالحجر الجيري خلقت فراغاً يبعثر عناصر الثورة بدلاً من تجميعها، ولا تربطه أية علاقات بالمكونات ذاتها. وهي لا تنجح إلا في لفت الأنظار إلى نقائصها. ويظهر عيبها من بعيد في فقدان الصورة المتكاملة. فبسبب ارتفاعها، تغيب عن الرائي روعة التفاصيل في عناصرها (التي تدل على مدى عمق استيعاب الفنان للتقاليد الأشورية في أعمال النقوش الجدرانية البارزة). وفي النقش الناتىء يعتبر «الجدار» كالأشكال المنحوتة عليه، جزءاً لا يتجزأ من التمثال، حتى لو كانت النقوش مصنوعة من مواد مختلفة. ومحور العملية كلها هو التفاعل بين خلفية الصورة ومقدمتها. فالفراغات والمسافات بين الأشكال يجب أن توحي بها الأشكال نفسها وأن تلغيها داخل عالمها الخاص المستقل الذي تخلقه بذاتها، أياً كان مضمون رموزه. وبدلاً من ذلك نجد الأشكال هنا معلقة عالياً مثل فراشات مصلوبة في صندوق عرض لدى أحد علماء الحشرات، وقد ضاعت ظلال جمالها ومعناها الكلي في وهج شمس بغداد اللاهبة.

ويتجلّ ضعف هذا العمل بالمقارنة مع براعة التأليف التي اتسمت بها أعمال جواد سليم السابقة في مجال النقش البارز على نطاق ضيق (أنظر الشكل ٥٣)، كما يتضح أيضاً بالقياس إلى أعمال عملاق فن النحت المسطح الواسع النطاق دييجو ريفيرا، الذي تناول موضوعات شاملة تخص المكسيك بالذات، مثلما تتعلق أعمال جواد سليم بالعراق خاصة. وكان ريفيرا شديد الإحساس بمشكلة السعة التي تتجسد في نحت التماثيل على نحو مختلف جداً عن صنع النماذج

المصغرة أو الرسم على القماش. وقد تعلّم درساً مهماً من فن عصر النهضة، وهو أن يفكر كمهندس معمار ورسام في وقتٍ معاً.

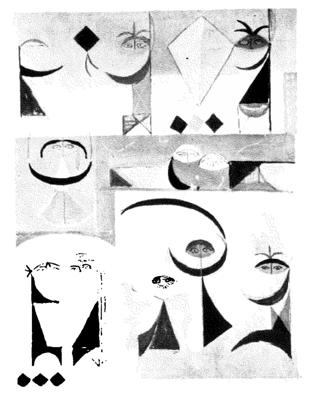
على أن جواد سليم كان فناناً من طراز غير عاديّ على الإطلاق. ففي أوائل الخمسينات كان قد صاغ لنفسه أسلوباً متميزاً لا شك في جدته، وأبدع به صوراً لا تُنسى من أوجه الحياة اليومية والناس العاديين، وكلها في إطار مدينة



٥٣ - «الإنسان والأرض»، نقش بارز من الجبس ٤٥ سم × ٤٥ سم، جواد سليم، ١٩٥٥.

جيلة زاخرة بالأهلّة والقباب التي اختفت الآن منذ وقت طويل (أنظر الشكل ٥٤). وكان قد جرب «أساليب» عديدة واقتبس، بلا تحفظ، من آثار كثيرين من كبار فناني القرن العشرين (وخاصة بيكاسو) غير أن كل ما اقتبسه لم يظهر كمجرد «نقل» حرفي، بل كمراحل في مسيرة بحث متواصل. وانتهى أخيراً إلى تكوين رؤية فنية ثابتة لا يعبر عنها بالكلمات أو بالموضوعات البطولية وإنما باللغة التشكيلية المعتادة في الفن كله، وهي لغة الخطوط والأشكال والمساحات والألوان. كان فناناً لديه ما يقول وتحدوه رغبة عارمة في التعبير عما يجول في خاطره. ولعلّ مدينة أخيلته لم توجد قط. فالحنين إلى الماضي عند فنان كريم النفس يمكن أن يغدو أداة وهم فني عظيم. ومثل هذه الأمور لا تهم. فهل كانت باريس إدوار مانيه في الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر هي باريس «الحقيقية»؟ أغلب الظن أن الانطباع الواقعي القوي الذي تحدثه لوحتاه «الغداء فوق الحشائش» Déjeuner sur l'herbe و«أوليمبيا» Olympia لم يكن مستمداً من شوارع المدينة، بل من علاقات الباريسيين المحسوسة مع بعضهم البعض. وعندما ننظر إلى لوحات جواد سليم ومنحوتاته الصغيرة الحجم، نشعر بأنها تجسد رؤية جديدة. وعظمته كفنان تكمن في قدرته على الإيحاء لنا بأن مدينته الجميلة وأبطاله الذين صورهم من الحياة اليومية، خالينَ من العيوب إلى حد مذهل، ربما وجدوا حقاً مثل شخصيات ألف ليلة وليلة وحدائق بابل المعلقة التي دفنت في ضباب الزمن.

وسواء أكانت حقيقية أم لا، فإن مدينة جواد سليم ضاعت الآن إلى الأبد، بعدما طمرها نظام صدام حسين بكارثة التشوه الإنساني المروعة في الحرب العراقية - الإيرانية. وبينما كان من الممكن تصورها في وقت من الأوقات، فهي اليوم عصية على التخيل إلا في صورة الأكذوبة اللذيذة التي لا ترحم. والفن لا ينفصل عن التفاهة بمجرد المظهر الخارجي، وإنما بمدى المشاركة الفعلية في واقع العالم الذي يشغله. وجواد سليم أنقذه الموت من شهود زوال مدينته العزيزة. وكانت وفاته المبكرة في الحادية والأربعين خسارة لا تعوض لثقافة الفنون التشكيلية في العالم العربي.



٥٤ - «أطفال يلعبون»، زيت على الفزش، ١٩٥٣ - ١٩٥٤، من رسم جواد سليم. إن الخطوط المنحنية - وكلها مرافقة الألوان - تستخدم هنا لإعطاء شكل الحركة والحيوية (كما في الوجوه، والعيون، والأثواب والطائرات الخ) هذه المكونات كلها وضعت على خلفية مصنوعات حديثة نمطية، تشكل خلفية المكان ورسمت بألوان صفراء رملية. الوجوه ذات الأشكال الحادة، والعيون الشائع في حجمها، مستفادة بكل وضوح من أساليب الفن السومري

وأهميته كفنان لا تتمثل في أعمال التبسيط التي عمد إليها أولئك المتعطشون بالحنين الجارف إلى الماضي باسم التراث ممن يعدّون أنفسهم بين تلاميذه، بل ترجع إلى كون جواد سليم، في محطات تجربته الفنية، من باريس وبيكاسو إلى روما وفنون عصر النهضة الإيطالية ثم إلى لندن وهنري مور بمدرسة سليد للفنون، نظر إلى العالم مفتوح العينين طليق الروح. وهو أدرك أن لغة الرؤية عالمية، تنتمي إلى الجميع مثل لغة التفكير المنطقي والفطرة السليمة، وعلى خلاف لغة الكلام. والعالم العربي شهد الكثير من الأعمال العظيمة في مجال الفنون التطبيقية والمعمار منذ القدم. ولكن فن «الاستديو»، واحتراف مهنة تحديد رؤيتنا للأشياء لم يستمرا كتقاليد متواصلة إلا في الغرب. وثقافة «الكلمة» هي أكثر من سائدة في العالم العربي الإسلامي، ووضعت عملياً ضد ثقافة التصوير لأن التصاوير مكروهة في الإسلام[٣٣]. فالشعراء، وليس الرسامين، هم الذين مكثوا ملوك الثقافة العربية على مر العصور. وربما كان جواد سليم أعاد اكتشاف لوحات الرسام العربي الواسطي الذي عاش في القرن الثالث عشر، والتقاليد القديمة للنحت الأشوري والبابلي. ولكنه لم يفعل ذلك بتجاهل «اللغة» الإنسانية العالمية لرؤية الأشياء، وهي لغة حدث أنها تشكلت في أوروبا إلى حد كبير. فالانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والتركيبية والواقعية «الاجتماعية» والتشكيلية الجديدة والمستقبلية والسريالية والعامية، وكل المذاهب الفنية الأخرى، ستبقى دائماً موجودة في انتظار من يتبناها أو يرفضها أو يعيد صوغها. ومن هذه الزاوية لا يمكن لفنان، أياً كان جنسه أو تراثه الثقافي، إلا أن يكون «عالمياً» بالكامل في مصادره الفنية. وأهمية جواد سليم الدائمة، هي أنه جاء بتلك اللغة إلى جزء من العالم، يفتقر إلى الفن التشكيلي وأبدع بها شيئاً جديداً.

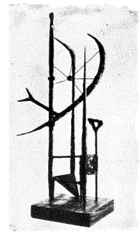
ولم تَسُدْ تلك النظرة نفسها في العراق. فتلاميذ جواد سليم وزملاؤه وأتباع مدرسته في العراق اليوم، أغفلوا ما كان يعتبره من البديهيات. وفئة المثقفين عادة تتبنّى نظرة مشابهة لرأي شمس الدين فارس في كتابه «المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر»، حيث يلقي باللوم على «الأمبريالية الجديدة»،

بدعوى أنها تسببت في كل الاتجاهات الفنية نحو التجريد والبعد عن الواقعية، زاعماً أن القصد الخبيث من هذه التيارات هو دق إسفين الشقاق بين الجماهير وفنانيها. وكان هتلر يردّد المعزوفة إياها مراراً وتكراراً في أواخر الثلاثينات. ويرى شمس الدين فارس، كما يرى سائر العراقيين، أن جواد سليم يمثل نموذجاً للفن «الوطني القومي»[٧٤].

وأحياناً ينطلق هؤلاء المثقفون من دافع لئيم مثلما أظهر شاكر حسن عندما حاول «إعادة تفسير» الحقيقة الساطعة الوضوح، وهي أن جواد سليم كان شديد الإعجاب بالمصادر الأوروبية، وتعلم منها، وعلى الأخص أعمال هنري مور. ويقول شاكر حسن: «واقع الحال. . . هو أن ينسب اهتمام هنري مور إلى التأثيرات الحضارية للحضارات القديمة وبالأخص حضارة وادي الرافدين»[٧٥]. وهو يعني، بعبارة أخرى، أن هنري مور شخصياً ليس لديه ما يمنحه لفنان عراقي، وأن جواد سليم إنما كان في الواقع ينظر من خلال أعماله مستعيداً جذوره القديمة في أرض الرافدين.

ومثل هذه المفاهيم هي الخطوات الأولى نحو نرجسية ثقافية بلغت ذروتها المهولة في سوقية صدام حسين. وقد تم تحويل جواد سليم إلى شخصية أسطورية بإنكار المؤثرات الواضحة غير العربية في فنه، ومن خلال الإعتقاد بأن قيمته ترتبط بقضية «قومية»، وبزعم أنه فن «شعبي» المقاصد. إلا أن فن جواد سليم مدين لهنري مور وبيكاسو بقدر ما هو نابع من الفن الأشوري أو الإسلامي. ويومياته التي دوّنها خلال السنوات الحاسمة من نشأته الفنية، بين عامي ١٩٣٨ و٤٦، تحتوي على مواد مدونة بأربع لغات، وكان الفنان، في محاولة تسجيل أي شيء يثير اهتمامه، كان يعمد تلقائياً إلى استعمال إحدى اللغات الأربع التي تعلمها بنفسه من أجل الإلمام بالفن الغربي. ومعظم الفنانين داخل العراق اليوم، لا يستطيعون حتى التعثر في قراءة صحيفة بالانكليزية، والأسوأ من ذلك أنهم لا يحسون بتوقه العارم إلى التعمق في معرفة الثقافات المختلفة عن ثقافتهم الخاصة، وهي ثقافات من الواضح جداً أنها أسهمت في تشكيل العالم الذي يعيشون فيه.

وجواد سليم لفت الأنظار لأول مرة في سنة ١٩٥٢، حين اشترك في مسابقة دولية لوضع نموذج نصب يمثل «السجين السياسي المجهول». وكان تصميمه واحداً من ثمانين وقع عليها الإختيار من بين حوالي ٣٥٠٠ تصميم قدمت بقصد عرضها في صالة تيت للمعارض الفنية في لندن (أنظر الشكل ٥٥). وهو الوحيد الذي نال جائزة بين الفنانين العرب المشاركين في تلك المسابقة. وفي العام التالي قام بجولة فنية في الولايات المتحدة لقيت نجاحاً كبيراً. ولم يحظ فنان عربي آخر، في الخمسينات، بمثل ذلك التقدير العالمي، ومما يدعو إلى الدهشة أن كل هذا كان سابقاً لأي اعتراف بموهبته الفنية داخل بلاده نفسها.



٥٥ ـ «السجين السياسي المجهول» نموذج مصغر من الجبس، ١٩٥٢، مشاركة جواد سليم هذه في المسابقة، نالت القبول من بين ٣٥٠٠ مشاركة جاءت من شتى أنحاء العالم.

الثمرة الغريبة

كانت إقامة نصب الحرية في سنة ١٩٦١ هي التي حولت جواد سليم من «عدو للشعب» عام ١٩٥١، إلى فنان عراقي «قومي ووطني» كما يُعدّ اليوم.

وانتقاد نصب الحرية يشبه امتداح نصب صدام حسين، إذ أن كلاً منهما، بطريقته الخاصة، يشرّف فنان الثقافة العراقية وطاغيتها. فالبطل مقابل نقيضه، كالفنان ضد الطاغية، كجواد سليم بالنسبة لصدام حسين. أم ترى ينبغي أن نجري المقارنة بالعكس؟ وليس من اليسير أن يصل رسام ونحات إلى مثل تلك المنزلة الرفيعة في إطار تقاليد ثقافية عربية إسلامية. وهكذا نرى أن العراق من حيث السياسة والفنون التشكيلية معاً شذّ عن القاعدة المألوفة في البلدان العربية الأخرى، التي لم يحدث إطلاقاً أن أبداً منها، منح مثل هذه المكانة الإستثنائية لزعيم سياسي أو فنان تشكيلي، ناهيك عن تبجيل الاثنين معاً في آن واحد.

والهالة الأسطورية التي تحيط بجواد سليم و«ذروة فنه» ـ أي نصب الحرية ـ ربما بدأ نسجها بالبيان الذي كان أعده رئيس اللجنة المختصة بمناسبة إزاحة الستار عن النصب[١]. ولكن استمرارها يُعزى إلى فنانين آخرين، كخالد الرحال وشاكر حسن ومحمد غني والرسام والناقد الفني جبرا ابراهيم جبرا، وكلهم يعدون أنفسهم من تلاميذ جواد سليم، ومن أتباع مدرسته وأشد المعجبين بفنه. وهؤلاء، وليس الساسة، هم الخيط البشري الذي يربط الفن بالتفاهة ربطاً وثيقاً في العراق. ولدى وفاة جواد سليم راح محمد غني يعمل على نحو متواصل لإنهاء العمل وهو كان يلازمه طيلة الوقت (حيث ساعده في إيطاليا على تكبير نموذج النصب وأثناء صنع المصبوبات البرونزية). وكانت تلك فترة مرانه التي استفاد منها لتنفيذ الأعمال التي كلفه بها النظام البعثي فيما بعد.

ورفعت الجادرجي المهندس المعمار المرموق الذي تعاون مع جواد سليم في بناء نصب الحرية، وكان صديقاً شخصياً حميماً له، أصبح في عام ١٩٨٠ مستشاراً لأمانة العاصمة حيث أشرف على كافة مشاريع الإعمار الضخمة في بغداد. وتصميم المباني المكرر على نحو شديد الغباء في شارع حيفا (أنظر الشكل ١٤) عبارة عن شكل مختلف من أعمال أفضل بكثير كان صممها خلال الستينات. وحسن وجبرا وغني والرحال، كانوا كلهم منذ البداية أعضاء في «تجمع بغداد للفن الحديث» الذي أنشأه جواد سليم في سنة ١٩٥١ بقصد خلق تعبير فني جديد، يتسم بطابع عراقي متميز. وكانت أعمالهم في السنوات المبكرة

تبشر بمستقبل مختلف عما ظهر بالأشغال المدنية التي نفذت في الثمانينات (أنظر الشكل ٥٦). إذاً فكيف حدث أن جبرا، الذي عمل أكثر من أي شخص آخر على التعريف بموهبة جواد سليم، قد قدم في كتابه الأخير، سلسلة من اللوحات المريضة الموغلة في التعبير عن الحنين والعاطفية كنماذج لما وصل إليه الفن العراقي في الثمانينات منذ أيام جواد سليم ونتيجة لأعماله؟ (أنظر الشكلين ٥٧

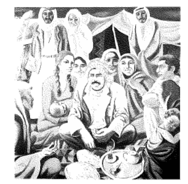


٥٦ - باب خشبي محفور، محمد غني، ١٩٦٤. اقتباس ذكي لعناصر النقوش العربية، من الواضح تأثير جواد سليم عليه

و٥٨)[٣٣]. والمفروض أن جبرا هو أدرى من غيره بقيمة تلك الأعمال. ولكن يبدو أن شجرة الحرية التي غرست في عام ١٩٥٨ أنتجت ثمرة غريبة.



٥٧ ـ «فارس» لوحة زيتية، من أعمال فائق حسن في الثمانينات. الموضوع عبارة عن حنين صرف للماضي، أنتجه الفنان برسم بيروقراطيي البعث وشيوخ الخليج الذين يرغبون في أن يتذكروا جذورهم البدوية العريقة. فائق حسن كان واحدا من كبار التجريبيين في الفن العراقي. عند نهاية الأربعينات، كان فائق حسن قد خبر سقف الإمكانيات البصرية التي يتيحها العمل عبر التقنيات الإنطباعية، قبل أن ينتقل إلى مستوى من العمل آخر. فلماذا نراه يعود إلى هذه التقنية في الثمانينات؟ الجواب بسط المال والإذعان أمام الذوق الجماهيري.



٥٨ ـ «القائد المناضل صدام حسين مع شعبه»، زيت على القماش، سنوات الثمانين، من رسم محمود أحمد، تنويعة أخرى على اتجاه «الكيتش» الذي أبرزه جبرا ابراهيم جبرا كنموذج على أفضل ما في الفن العراقي خلال الثمانينات.

وهناك أيضاً نموذج جامع الخلفاء الذي صمّمه محمد مكية وتم بناؤه بنفقات زهيدة في سنة ١٩٦٣، ثم أشاد به الرئيس معتبراً إياه تحفة فنية في عام ١٩٨٠، بعدما أصبح يُبدي اهتمامه المفاجىء بالشؤون الدينية وبتصميم المساجد. والجادرجي في قرارة نفسه، فنان عصري، واهتمامه بالتراث كان سطحياً على الدوام (أنظر الشكلين ٥٩ و٦٠). ومع ذلك فإن فن العمارة، على خلاف الرسم والنحت، كان يستند إلى تراث غني جداً يمكن الرجوع إليه في أي وقت. وكان مكية يسبر أغواره منذ الخمسينات قبل فترة طويلة من تحول التراث إلى تقليعة رائجة. ولما كلف ببناء مسجد صغير حول مئذنة عباسية متداعية من مخلفات القرن التاسع الميلادي، أعدّ تصميماً كان الأول من نوعه في العراق آنذاك (أنظر الشكلين ٦١ و٦٢). والأفكار التي تضمنها ـ وهي مفاهيم الصيانة الحضرية ومراعاة الظروف الإقليمية من ناحية الشكل واستمرارية التراث المعماري واحترام البيئة المحلية ـ كان لها تأثير كبير على جيل جديد من مهندسي المعمار الذين درس كثيرون منهم على يد مكية في كلية الهندسة المعمارية ببغداد.

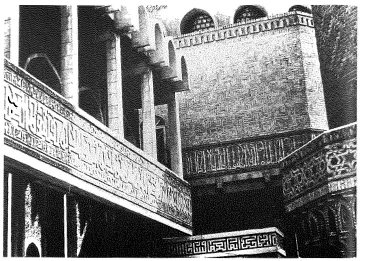
وفي سنة ١٩٨٠ التي اندلعت فيها الحرب مع إيران، أصبحت التقاليد العباسية في فن العمارة تبدو بمثابة تراث وطني يتّسم بصبغة إسلامية ملائمة. فظهر مشروع توسيع جامع الخلفاء. وفي هذه المرّة لم يهدم الموقع القديم كما جرت العادة من قبل، وإنما ركب المبنى الجديد المضخم على البناء الأصلي وكأن كل طبقة منه تمثل مدينة مختلفة (أنظر الشكل ٦٣). وبعدئذ جاءت مسابقة جامع بغداد الرسمي لتشييد مبنى يتسع لثلاثين ألف نسمة، بالمقارنة مع جامع الخلفاء الذي شيّد سنة ١٩٦٣، ولم يكن يتسع لأكثر من خمسين شخصاً لأداء الصلاة في وقت واحد. وطلب من مكية أن يشارك في المسابقة، فكانت الضخامة المفرطة في التصميم الذي تقدم به (أنظر الشكل ٦٤) دليلاً على حجم المسافة التي قطعتها الطبقة المثقفة العراقية كلها منذ أيام جامع الخلفاء الذي تميز بالبساطة ومهارة الصنعة. ومن ثم أخذت المشروعات العمرانية والنصب التذكارية تتعاقب واحدة تلو الأخرى في تواتر مذهل، فيما أصبحت تتسم أكثر فأكثر بالمبالغة الحمقاء. وتحول التراث إلى شبه رحى عملاقة يدور معها كل



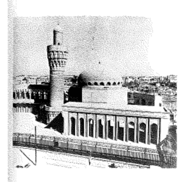
٥٩ ـ النصب القديم للجندي المجهول في ساحة السعدون، من تصميم رفعت الجادرجي، أقيم في الستينات، وأزيل في الثمانينات بغية إخلاء المكان للنصب الذي صممه خالد الرحال حول الموضوع نفسه (راجع الصورة رقم ١٧)



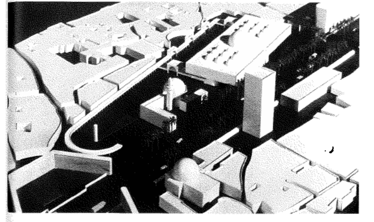
٦٠ ـ قوس تيسفون جنوبي بغداد (ينتمي إلى القرن الثالث قبل الميلاد) يعتبر أعرض قطعة من البناء الحجري من الأجر غير المدعم، في العالم، ومن الجلي أن خالد الرحال قد اقتبس شكل نصبه من هذا القوس.



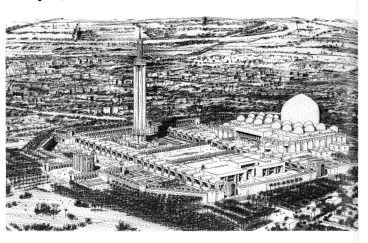
٦١ ـ جامع الخلفاء الذي صممه محمد مكية في العام ١٩٦٣. يعتبر توليفاً دينامياً بين تفاصيل الأجر القديم والحديث. إلى اليمين يظهر جزء من قاعدة المنارة



٦٢ ـ جامع الخلفاء. يمكن النظر إلى المبنى بأسره على أنه قاعدة أساسية لمنارة الغازي القائمة في القرن التاسع



٦٣ ـ مشروع توسيع جامع الخلفاء، مقدم من الهيئة التعاونية للمهندسين في العام ١٩٨٢. انطلاقاً من التراث الحقيقي (المنارة) وصولاً إلى التراث كفن عمراني تنسيقي (مخطط العام ١٩٦٣) إلى التراث وقد تجلى على شكل صورة أنصاب كريهة في سنوات الثمانين. إن الجانب الإيجابي الوحيد في هذا المشروع يتجلى في الحفاظ على شتى أجزاء المدينة في مخطط واحد.



٦٤ - مسابقة مشروع جامع بغداد، من تصميم محمد مكية في العام ١٩٨٢. قارن هذا المشروع بالمشروع الذي قدمه روبرت فنتوري لنفس المسابقة (الصورة رقم ٣٥). على عكس مشروع فنتوري، يبدو المشروع هنا مستقى مباشرة من التراث العباسي. ويلاحظ أنه لا يغرق في معمعان الأفخاخ الشكلية الخارجية، بل يصب في قلب المبنى منه. كما أنه لا يعاني من إشكالات المعنى المطروحة على مشروع فنتوري، بل هو - إن جاز لنا القول - يتلاءم مع المدينة كلياً، في السراء والضراء.

مهندس معمار وكلّ فنان في البلاد. ولا داعي هنا لذكر أسمائهم. فخبرتهم سبقت الإشارة إليهم، والباقون كانوا يقلدونهم فقط.

الفصل التاسع

تفرد النصب

ولو أن أي مجتمع أصبح حقاً كالقصيدة الجيدة التي تجسد المزايا الرفيعة للجمال والنظام والإيجاز وإخضاع الجزء للكل، لكانت الحياة فيه كابوساً مريعاً، لأن مثل ذلك المجتمع - إذا نظرنا إلى الواقع التاريخي للبشر الحقيقيين - لا يمكن أن يقوم إلا من خلال التناسل الإنتقائي وإبادة غير اللائقين بدنياً وعقلياً، والطاعة العمياء للزعيم ووجود طبقة ضخمة من العبيد تخفى عن الأنظار في الأقبية والسراديب.

والعكس صحيح أيضاً. فالقصيدة التي تماثل الديموقراطية السياسية فعلاً - وثمة نماذج من هذا القبيل للأسف الشديد - تكون عديمة الشكل ومليئة بالهذر وخالية من الطرافة ومملة تماماً.

و. هـ. أودن في مقال «الشاعر والمدينة»[1]

إن نصب صدام حسين، من بين كل النصب التذكارية والأعمال الفنية الأخرى التي حفلت بها فترة الثمانينات في بغداد، ينفرد بشيء رهيب إلى حد يحبس الأنفاس، ويفوق كل تصورات الأسباب والبواعث، وهو في آخر الأمر شيء مرعب ويستغلق على الفهم. فعلى أي أساس يقوم مثل هذا الشعور تجاه النصب؟ وهل يحتاج إلى مبرر؟ إنه على مستوى معين، شعورٌ مطلق لا فكاك منه ولا يمكن تبريره، إذ أنه مجرد إحساس مبهم. ومع ذلك فهو بحاجة إلى التفسير والإسهاب في شرح دوافعه ومسبباته ووصفه مراراً وتكراراً بشتى الطرق. لماذا؟

لأنه لا بد من الحكم على مصدر هذا الشعور في خاتمة المطاف.

والفصول السابقة من هذا الكتاب تضمنت محاولة للعثور على هذا الشيء الغامض الفظيع في المظهر الخارجي للنصب، وفي طريقة عمل الشكل، وفي ارتباطه الواضح بسلطة الدولة وابتذال الفن المحلي. وكانت بمثابة تنقيب أثري منظور باستعمال لغة فرضتها طبيعة النصب ذاتها، مع أخذه على محمل الجد بقدر ما يدعي لنفسه من جدية، ولم تكن محاولة تجريدية صرفة باستخدام هذا النصب كمعبر للوصول إلى هدف آخر.

أما الآن فنحن في مواجهة مسألة مختلفة. إنها مشكلة تصنيف ذلك الشيء المفزع. أهو سوقية العمل؟ ولكن السوقية حين تكون فذة على هذا النحو، فمعنى ذلك أنها ابتعدت عن مفهومها العام إلى حد ينسف مدلول الكلمة ذاته. وإذن فهل هو فن؟ إن هذا السؤال أصعب حتى من سابقه، لأن النصب شديد الإرتباط بكيفية تحول الفن إلى تفاهة في العراق. فصدام حسين صنع قطعة مذهلة من الكيتش اشتملت على لمحة فنية واحدة تجلّت في صب قوالب الذراعين. والإبتذال، على خلاف الفن، تجربة تشترك فيها لاشعورياً وتخلقها ثقافة كاملة (أنظر الشكلين ٦٥ و٦٦). فهل يمكن لثقافة بأكملها أن تشارك في إنتاج نصب كهذا؟ إن الفوارق بين التفاهة والسوقية والفن لا بد من رؤيتها عياناً، وإلا تحولت إلى مجرد أوهام من نسج الخيال. فلا بد أن تكون موجودة في الواقع المادي للنصب نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن السوقية التي تفوق الوصف في هذا النصب ككل فريد، تضع علامات استفهام على كافة تلك الفوارق. والحقيقة أنني ما عدتُ أدري أية مقاييس يمكن استعمالها للحكم على ما أشاهده هنا.

ومثل هذه المحنة تصوّرها أودن عندما كتب «الشاعر والمدينة»، إذ أنه في تلك المقالة الرائعة اعتبر الفرق بين الفن والسوقية أمراً بديهياً. فمهنة الفنان عنده وظيفة أخلاقية، ومقولات المنطق ذات مغزى. ثم جاء آندي وارهول فأشار إلى أن تلك المقولات التي سلم بها أودن أخذت تفقد قوتها. وفعل روبرت فينتوري الشيء نفسه فيما يتعلق بفن العمارة، وبذلك أحيا أسلوب هذا



٦٥ ـ يخوض هذا الرجل تجارة متواضعة لا بأس بها عبر بيعه لوحات لصدام حسين رسمت بواسطة أم الرسام. من الأمور المقلقة بحساسنا بأن في هذا المشهد الحساسية الثقافية ـ النسبية البعيدة عن وعي الذات. التي نحدها في النصب نفسه.

الفن ودفع بأبناء المهنة إلى الشك في قواعده الأساسية والسير في اتجاهات جديدة. فمذهب ما بعد الحداثة والمدرسة التحليلية وحتى العودة إلى الكلاسيكية في الفن والمعمار نشأت كلها من مثل هذا التزاوج بين الإبتذال والفن. ونتيجة لذلك، فإننا الآن نعيش في عالم نسبي تماماً. فلم تعد ثمة قواعد عامة، سواء في شكل أمبراطوريات قديمة أو نظريات أساسية عن الطبيعة البشرية، أو مفاهيم للتقدم عبر التاريخ أو أنظمة فلسفية «مثالية» فيما عدا النظر إليها كمخلفات تاريخية طريفة[٦٦]. ويمكن للاراء الفنية، حتى أكثر من الأحكام الأخلاقية، أن تتخذ أيّ لون في هذا العصر.

إن الكثير من هذه التطورات أدّى إلى التحرر، وخاصة في مجال الخيار الشخصي وازدهار أساليب مختلفة للحياة. ومن الناحية الثقافية أحدثت تنوعاً ومؤثراتٍ يخصب بعضها البعض، فظهرت ميادين جديدة تتجاوز فروع المعرفة



٦٦ ـ رسم شيعي رائج ورخيص الثمن، يمثل مشاهد من عذاب الآخرة الذي يتعرض له أعداء الحسين بن علي، بداية الستينات.

التقليدية (كالدراسات الثقافية المتعلقة بقضية المساواة بين الجنسين ودراسة ثقافة السود مثلاً). وعلى الصعيد السياسي، كان لها أيضاً تأثير تحرري بالنسبة لأجزاء العالم التي كانت خاضعة للاستعمار من قبل. أما على المستوى الفكري، فإن ظاهرة النسبية أسفرت عن عواقب وخيمة، ولا سيما انها أدت إلى شيوع الموقف السلبي المتمثل في التخفي وراء المشاعر الشخصية البحتة، والخوف من إطلاق الأحكام وتفاديها. ولغة الكلام عن الفن اليوم تتلخص في التعبير عن «الإعجاب» أو «عدم الإعجاب» بالأشياء. فإن أعجبك الشيء فهو فن، وإن لم يعجبك فهو ليس كذلك. والمشكلة هي أننا لكي نستطيع طرح ما أعتقد أنها التساؤلات الأساسية الحقيقية عن نصب صدام حسين (ناهيك عن إمكانية

الإجابة عليها)، لا بد أن نرفض هذه النظرة النسبية القائمة على مجرد الشعور الفردي بحيث نتوصل إلى أحكام تقف على أرضية مشتركة.

إن حنه آرندت، وهي شخصية فريدة في الفكر الغربي، لم تكن قط ممن يتفادون مواجهة المسائل الصعبة. وفي كتابها الرائع عن محاكمة أدولف آيخمان استحدثت تعبير «تفاهة الشر»[١٠]. وكانت قد حضرت المحاكمة وهي تتوقع مشاهدة شيء رهيب و«شرير بالفطرة»، كما وصفته في كتابها السابق «منابع حكم الإستبداد». ولكنها بدلاً من ذلك، كشفت أن آيخمان كان مجرد موظف متزمت خارق البلادة ورب أسرة مخلص قضى حياته كلها يفعل ما يؤمر به لأنه لم يكن يعرف غير ذلك. والشر الذي أمضت فترة طويلة من حياتها في محاولة فهمه وتحديد دوافعه، لم يصبح أقل أهمية لدى اكتشافها أنه تافه الأصل عند مستوى معين، بل ازداد خطورة. وذلك أن آيخمان كان عادياً للغاية وشديد الشبه بالكثيرين من الناس الآخرين. وهذا أفظع في نهاية المطاف، وهو ما قصدت آرندت إلى توضيحه. وقد استعملت عبارة «تفاهة الشر» لتخليص نفسها عاطفياً من فكرة الشر النازي «الفطري» المبهمة. فالمسألة في نظرها تحولت أخيراً إلى تلك الظاهرة الأكثر مدعاة للخجل والتواضع، وهي أننا قادرون كلّنا على فعل الشر في ظروف معينة من التطرف[٨٠].

فهل يمكننا بنظرة آرندت هذه مقارنة نصب صدام حسين بـ «تفاهة الشر عند آيخمان»؟ إن الإجابة تتوقف على كيفية التفاهة والفن أو السوقية والشعور المبهم الرهيب الذي يثيره هذا النصب. وأنا أجد نفسي باستمرار واقعاً تحت إغراء استعمال عبارات مثل «سوقي على نحو فريد» أو «كيتش إلى حد مدهش». لماذا؟ إن آيخمان بالتأكيد لم يكن «تافهاً على نحو فريد» فالفكرة في حد ذاتها مستحيلة. ومن ناحية أخرى فإن صدام حسين يبرز على نحو مغاير لما أتيح لآيخمان. فهو على كل حال ليس موظفاً عادياً بل حاكماً وصانعاً لمدينته ومشبعاً بسلطة حقيقية[٨١]. ونصبه يبرز بالمقارنة مع غيره، وحتى بالنسبة إلى قوس النصر الذي رسمه هتلر (أنظر الشكل ٢٠) وهو لا يعدو كونه صورة مضخمة جداً من قوس النصر في باريس. وهتلر كان يعاني عقدة نفسية تجاه باريس، وكان يريد

لبرلين أن تفوقها اتساعاً وجمالاً، فظن أنه يستطيع تحقيق ذلك الحلم بمجرد إقامة نسخة مكبرة جداً من قوس النصر (وشارع الشانزيليزيه)، ودافعه الذهني إلى إنشاء قوس النصر أيسرُ فهماً من بواعث صدام حسين.

ولنعد إلى السؤال: إذا كان نصب صدام حسين يثير قضية الشر مثلما أثارتها ممارسات آيخمان، فهل يكمن سر ذلك في سوقيته أم في صفته المشابهة للكيتش أم في كونه شيئاً مهولاً مبهماً يعجز الأفهام مثل عمل فني عظيم؟ وهل يمكن للتقييم الأخلاقي، من هذه الزاوية، اتخاذ شكل ولون ونسج معين؟ وهل يمكنه اكتساب حضور مادي؟ إن ابتذال التراث دمّر التراث كفن في العراق. إذاً فما هو الفن اليوم في هذا الركن الصغير من العالم؟ ومن يملك معايير الحكم على ذلك؟ وهل يمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة؟ إنها أسئلة ينبغي أن تطرح على أية حال.

الفن ومدينة أفلاطون

إننا نطمئن للقول بأن الرقابة، وليس الإبتذال أو العامية، هي الأرضية المعتادة التي يلتقي عليها الفن بالطغيان. وفي تلك الحالة يمكن طرح نصب صدام حسين جانباً كاستثناء شاذ بكل تأكيد، ونستطيع العودة إلى قناعات أودن بشأن الفن. أو يمكننا، بدلاً من ذلك، افتراض اللامبالاة أو الحياد الأخلاقي للفن كما يفعل وارهول وفينتوري. وعندئذ ربما نستطيع النظر إلى هذا العمل بطريقة «موضوعية» ومن دون غضب كما لو أنه مجرد شيء طريف. والفن على كل حال يمكن له أن يزدهر حتى في ظل الطغيان (كفن مصر الفرعونية وآشور القديمة والفن الإسلامي في القرون المتأخرة من فترة الانحطاط السياسي، والفن الإيطالي في السنوات المبكرة من دكتاتورية موسوليني). ألم يكن حيرة مهندسي المعمار يبررون دائماً أعمالهم بدعوى أنهم يبنون للأجيال القادمة؟

يقدم لنا أفلاطون أوّل وصف وربّما كان الوصف الأكثر إسهاباً، للكيفية التي تكتسب بها عناصر الفن والتفاهة والإبتذال والجمال والمثل الأخلاقية، معنىً في علاقاتها ببعضها البعض، من خلال ارتباط لا ينفصم بمدينتها الخاصة (وذلك

بالمعنى الإغريقي القديم للدولة أو دولة المدينة ككل ثقافي وسياسي قائم بذاته). ولكنه لم يفعل هذا بالوقوف على الرمال المتحركة في عالم متقلب، وإنما أوجد بنفسه نظرة جديدة إلى الأمور. فتناول الفن والسياسة من منظور الإستثناء الذي تصوره على شكل مدينة مثالية إلى حد مستحيل، حتى أنه أبعد عنها هوميروس، مع أنه كان الفنان المفضّل عند أفلاطون. واقتفى خطاه روسو في رسم صورة المدينة الفاضلة[٩٣]. وكلاهما واجها المشكلة الرئيسية التي يدور حولها موضوع هذا البحث ولم يحجبا عن إطلاق الأحكام. فهل يمكن استخدام مفهوم الفن عند أفلاطون لتسليط الضوء على نصب صدام حسين؟ إذا أمكن ذلك، فربما يملك الجنس البشري بالفعل وسيلة للتخاطب عبر حدود الثقافات الشديدة التباين وعبر أكثر من ألفي عام من عصور التاريخ.

ومدينة أفلاطون هذه ليست مجرد مكان، وإنما هي مجتمع حسن التنظيم، متقن التركيب، محكم التوازن كالقصيدة الجيدة التي يتحدث عنها أودن. فالمدينة المثالية عند أفلاطون، وهي أكبر من حلقة العائلة وأصغر من المجتمع البشري عموماً، تتجسّد فيها كل الموضوعية والصفة الحسية التي ينطوي عليها عملٌ فني. وهي من صنع الإنسان غير أنها، مثل سائر المدن، تتخذ طابع الضرورة البشرية. فهي تعني تنظيم عالم عشوائي على شكل كلّ قابل للفهم، يشمل العادات وأنماط السلوك والأعراف والتدابير الإجتماعية وأعمال المؤسسات ومفاهيم الجمال، وكلها، لا بد أن تترجم إلى تناغم حضري، وشبكات اتصال ورموز عامة، وحيز مادي (مفتوح ومغلق وخصوصي وعمومي وكبير وصغير). ومدينة أفلاطون ليست «طبيعية» أو عضوية على الإطلاق، بل هي فكرة ذاتية تحولت إلى الموضوعية. وعندما جاء آلدو روسي في الستينات لإعادة تشكيل نظرتنا إلى المدينة «كعمل فني»، يجدر بنا أن نتذكر أنه كان يقتفي خطى ذلك المفكر العظيم. فهل يمكن القول إن بغداد وأهلها وصدام حسين وأتباعه وجمهورية البعث وقيمها، تلتقي كلها أيضاً في مدينة أفلاطون؟

إن الفرضية الأساسية التي يقوم عليها كتاب «الجمهورية» (لأفلاطون) هي أن المدينة عبارة عن صورة مكبرة للروح الإنسانية. ويبدأ سقراط بحثه عن روح

العدالة في المدينة أولاً. فالمدينة، في نهاية الأمر، نظام حكم ذو «طبيعة» خاصة تضاهي الروح التي تسودها. ومتى تغير النظام يتبدل أيضاً نمط حياة المدينة بأكملها. والمجتمع المدني عند سقراط هو نتاج شكل الحكم وليس العكس. وقواعد السلوك الأخلاقي ذاتها (كمفاهيم السوقية والفن) تتشكل من الأعراف والقوانين مثل مصنوعات يدوية. وحتى «طبائع» البشر تبدو مختلفة من مجتمع إلى آخر، ناهيك عن أذواقهم وأحاسيسهم الجمالية. والمادة البشرية ربما يتعذر الوصول بها إلى درجة الكمال، ولكنها طيّعة. ففن المدينة ونمط حياتها يتغيران حسب نوع الحكم الذي يسودها. والحديث عن «الثقافة الملحمية» لبلاد الإغريق القديمة مثلاً، أو عن حالة «التفسخ والضعف» في فرنسا القرن الثامن عشر، أو «الروح التجارية المفرطة» في إنكلترا القرن التاسع عشر، أو «غطرسة» إسرائيل أو «العقلية الطائفية» عند اللبنانيين، أو «نزعة الانقياد» لدى المصريين، أو الميل إلى «العنف والإغراق في العاطفية» من جانب العراقيين، كل هذا صدى للفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الخصائص الثقافية القومية، تتصل على نحو ما بنوع الحكم القائم. ومن هنا لا تبقى أمامنا سوى خطوة واحدة قبل أن نرى كيف أن الفن ونقيضه الابتذال، يتشكلان أيضاً من خلال الأنظمة التي حكم علينا أن نعيش في ظلها.

والطغيان، في رأي سقراط، ينشأ حين يطغى جانب الرغبة في نفس حاكم شهواني (أو مفعم بالحيوية) للغاية. فالطغيان هو تلك الموجة العارمة من الرغبات التي لا نهاية لها، والتي تدفع الحاكم المستبد غريزياً إلى تحقيق أهوائه بالعنف. ومن ثم يصبح المواطنون فريسة للخوف والقلق والحروب والمغامرات التوسعية. فهل كان وصف سقراط ينطبق على نظام حكم البعث العراقي كطغيان من هذا القبيل، أم أن نظام البعث أشبعت فيه جهاراً رغبات كان من الأفضل كبتها أو تهذيبها على الأقل؟ إن «طبيعة» نظام صدام حسين يمكن استنتاجها منطقياً من نصبه التذكاري، الذي يبدو تجسيداً حياً، وصورة ساطعة للنهم الأساسي لدى سائر الطغاة (مما يعيدنا إلى أهمية قرار صب القوالب لذراعي الرئيس). وعلاوة على ذلك، فإن التعطش إلى صفة الكمال الدائمة

المراوغة، وجد تعبيره المثالي في فكرة القومية العربية باعتبارها عقيدة إضفاء الشرعية على الحكم البعثي الذي يتجاوز حدود العراق متطلعاً إلى الوحدة العربية الشاملة. فهل يمكن اختصار شخصية الرئيس العراقي في صورة شهوانية مفرطة تتوق بطبعها إلى التوافه؟ وهل النظام العراقي ملتزم، وعلى نحو عميق، بالبحث المتواصل عما يفتقده المجتمع وقائده في نفسيهما بوجه عام؟

إن النموذج الذي رسمه أفلاطون لحكم الإستبداد لا يسري على العراق اليوم، لأن مدينته الفاضلة تخلو من الفن حسب تعريفها ذاته. فالفنانون لا وجود لهم في صميم حياة مدينة الإستبداد كما تخيلها أفلاطون، بينما تعج بهم بلاد صدام حسين. والفنانون في مدينة حكم الإستبداد ـ مثل شخص سقراط في أثينا القديمة ـ يعيشون على هامش حياتها كمصدر إزعاج ودخلاء، يكون مصيرهم دائماً إما التجاهل أو النفي أو الإعدام. والفنان في المدينة غير الفاضلة (وهي عند أفلاطون تشمل الديموقراطية) لا يمكن أن يكون شخصاً مثل آندي وارهول، لأنه متمرد كجواد سليم في عام ١٩٥١، والأرجح أن يعتبر «عدواً للشعب» خلال حياته. وهذا بالمناسبة هو أيضاً الفنان الحقيقي الوحيد الذي يعترف به أودن في مقاله عن «الشاعر والمدينة»[٩١]. وحتى مجرد رغبة الإنسان في أن يكون فناناً، ليس لها مكانة ملائمة داخل دولة الإستبداد في تصور سقراط (كما أورده أفلاطون).

أما في مدينة أفلاطون الفاضلة فإن الفيلسوف، وهو أيضاً دخيل، يملك السيطرة الكاملة على المدينة. وهو بالضرورة مشحون عاطفياً كنظيره الحاكم المستبد، والفارق بينهما هو أن الدافع الجنسي عند الفيلسوف يقترن بالعقل (الذي كان معناه لدى الإغريق يشمل سداد الرأي) لا بالرغبة الحسية. ويشترك المستبد والحاكم الفيلسوف في أن كلاً منهما يتصف بالتصميم الدائم على بلوغ الهدف ويتملكه الشوق إلى بلوغ الكمال، وذلك على خلاف الفرد الديموقراطي الحقيقي الذي يكون متسامحاً وغير مؤذ ولا يأخذ الأمور على محمل الجد كثيراً (سواء من حيث الرغبة في المعرفة أو السلطة أو الجنس أو أية رغبات أخرى). وفي النظام المثالي تحكم السلطة داخل الروح الفردية (فيصبح كل الناس راضين

عن مكانتهم في المجتمع). فهي تسيطر على نفوس الجميع متجسدة في شخص الملك الفيلسوف.

ولم يكن أفلاطون يفرق بين الفن والفلسفة، حسب مفهومنا لهاتين العبارتين اليوم. فالفنان في تصوره هو أشبه ما يكون بأحد مطربي القرن العشرين، أي أنه مثل «مايكل جاكسون»، يقدم ما يرضي أذواق وأهواء «العامة». والحقيقة في نظره تتعلق بالفضيلة، وهي مهمة الفلسفة وحدها. والفنان عنده يتناول مظاهر الغموض المتشعبة في أحوال البشر، كما هي لا كما ينبغي أن تكون. فهو ينظر إلى الرأي والطبيعة «المقلدة» أو صانعي الأشياء الحقيقية. وبالتالي فهو مثل مايكل جاكسون يتعامل مع أشباح أو أوهام حقائق خلقها آخرون أو عاشوها على الطبيعة. ونستنتج من آراء أفلاطون أن أمثال هؤلاء الفنانين لا يلفقون الواقع هم أنفسهم، ولكنهم فقط يقلدون الغير، ولهذا السبب احتقرهم. فالفن في اهتمامه بمظاهر الأشياء الخارجية وحدها (دون الغوص في جوهرها أو العنصر «الخيِّر» فيها) لا يعدو كونه انعكاساً لصورة الحياة بكل تنوعها وتناقضاتها السطحية بدلاً من التعمق في حقيقتها التي هي أيضاً (في نظر أفلاطون) ما ينبغي أن تكون عليه الحياة. ومع ذلك فإن عملية الخلق الفني التي تحاكي واقع الوضاعة والنبل معاً من دون تمييز، هي في حد ذاتها محاكاة لممارسة الحكم، وبالتالي تنافسه على كسب ود الناس. وهذا هو مصدر الصراع الأساسي بين المدينة والفنان العظيم. وذلك أن الحكام (كالفنانين المحدثين قبل وارهول) هم صنّاع أشياء حقيقية ـ وبناة مدن حقيقية ـ وليسوا رسامي صور وهمية للواقع الرتيب. وطبيعة الصانع، كما يقول أفلاطون، توجهها منفعة الشيء المراد صنعه، بينما تقتصر طبيعة الفن على مجرد المحاكاة. وبما أن صانع الأشياء الحقيقية واضح التفوق على مقلّده، فإن الحاكم في المدينة الفاضلة ملزم بإخضاع الفنان لمقتضيات الصالح العام للمدينة. وهوميروس لم يكن مقبولاً لأن بطله آخيل اتسم بمواطن ضعف إنساني لا يصلح معها كنموذج حقيقي للمواطن في المدينة المثالية (إذ أن شخصية آخيل اتصفت بالغرور والحقد والعبوس). والحاكم بحاجة إلى بطل لا تكتب عنه سوى عبارات الإطراء والمديح والإشادة بذكره. فأين يجده؟

يقود سقراط محاوريه في النهاية إلى إدراك ما مارسته كل الأديان فيما بعد، وهو أن المدينة، كي تسود فيها العدالة، لا بد أن تقوم على أساس معتقد أصيل لم يحجم أفلاطون عن وصفه بالأكذوبة الكبرى. وتتمثل تلك الأكذوبة في رواية قصة المدينة من نشأتها على اعتبار أنها كانت تفتقر إلى العدالة. فهي خرافة من أساسها. ويقول سقراط ان الحاجة تدعو إلى وجود فنانين من نوع مختلف عن هوميروس لخلق هذه الأوهام الخرافية وإقناع الناس بها، فلا يعرف أنها أكاذيب سوى حكامهم. ولا وجود لمدينة من دون أبطالها وحكايات إنشائها. وفي المدينة المثالية، يُسخّر الفنان لتلبية احتياجات الصانع، فيعمل على نسج تلك الأساطير.

ومن المهم ملاحظة أن أفلاطون لم يحول الفن إلى تفاهة لصالح المدينة الكاملة العدالة عن طريق العنف ـ كما في مدينة البعث ـ وإنما بخلق عمل فني رائع من إبداعه. وذلك أن قوة تأثير كتاب «الجمهورية» لا تكمن في منهجه المنطقي، بل في تجسيده لما أسماهُ أودن «بالقيم الجمالية». والمدينة الفاضلة التي يصورها تنطوي على التناقض بقدر ما تمثل حلاً لمشكلة العدالة في المدينة، لأن جمهورية أفلاطون مكان فظيع أسوأ بكثير من مدينته الإستبدادية. وهي مثل دولة دكتاتورية عصرية، تفرض على الناس العاديين مطالب غير معقولة إطلاقاً. ومن دواعي السخرية أن ملكها الفيلسوف نفسه إنسان تعيس جداً. فأفلاطون يقول لنا إنه لكي يصبح مؤهلاً لمهمة الحكم لا بد أنه يرغب في أن يترك وشأنه ليشتغل بالفلسفة. وبالتالي فهو يفضل أن يعيش في ظل نظام ديموقراطي يتيح له أقصى قدر من الحرية ليفعل ما يشاء. ولكن حرصه على «مصلحة» مدينته يدفعه إلى اختيار الوظيفة العامة على مضض، بدلاً من تحقيق رغبته الخاصة. فما هي وظيفته بالضبط؟

إن الحاكم الفيلسوف عند أفلاطون، هو الفنان الحقيقي في نظر جيل المحدثين السابق لوارهول وليس «المقلد» التافه الذي جسده لنا طوال الوقت. فالحاكم الفيلسوف مبدع لا مقلد، وهو صانع أهم عمل فني ممكن: أي المدينة. وفي سبيل أن يؤدي هذه المهمة لا بد أن يكون مؤهلاً لها وموهوباً ومدرباً بدقة.

وباختصار فإن الفنان لا بد أن ينتمي إلى صفوة الناس. وهو دائماً يسترشد بما يحقق صالح العمل، أو بعبارة أخرى، كيفية تحقيق العدالة الكاملة في المدينة. ويمكن القول إنه يمارس الفن من أجل الفن أو يتعاطى السياسة كفن. والمعركة بين الفلسفة وفن المحاكاة التي حسمها أفلاطون لصالح الفلسفة، تتخذ الآن أبعاداً عصرية إلى حد عجيب. ويمكن اعتبارها، من وجهة نظر هذا البحث، معركة حول طبيعة النشاط الفني بالذات.

والحقيقة تُخلَق ولا تنشأ من تلقاء ذاتها، ولا يمكن لوجود فن يكتفي بمجرد النقل، دون أي طموح إلى صنع حقيقة ما. فالأشياء «العقيمة» التي نسميها اليوم فناً لا تفي بأية حاجة، باستثناء تلك الحاجة التي ربما تخلقها هي ذاتها. ولم تكن الحال هكذا على الدوام. فالذي أدى إلى تغيير طبيعة الفن هو فقدان عنصر الإيمان بمبادىء الثبات والصمود، ومعايير الطبيعة البشرية وأهمية الظواهر الحسية، واختفاء ما أسماه أودن «عالم الحياة العامة كميدان للأفعال الشخصية المعبّرة»[٨١]. ولم يتبقَّ لنا سوى نوعية الحقيقة التي يصنعها الفن. ومن ناحية أخرى، فإن اضطرارنا إلى أن نعيش تلك الحقيقة طوال الوقت، كما لو كنا في مدينة أفلاطون، هو «كابوس مريع» مثلما لاحظ أودن بحق. ومن هنا فإن مغزى كتاب «الجمهورية»، لو نظرنا إليه من زاوية العراق البعثي، يصبح مناقضاً لما عناه أفلاطون. فالفن ان لم يكن منفصلاً عن دواعي السياسة والقيم الأخلاقية السائدة، وعلى بعد كافٍ من كل النواحي المبتذلة والعامية في الثقافة، فإن حقيقته تدمر نفسها بنفسها.

النصب في مدينة أفلاطون

لقد أفردنا نصب صدام حسين، لأنه يمثل انهياراً كاملاً للقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب. ومن منظور مدينة أفلاطون، يكتسب عمل الحاكم العراقي صفة التفاهة الخالصة التي شهدتها تلك البقعة التعسة في حقبة الثمانينات. وهو يضاهي كشك النقانق المفضّل عندي في لوس أنجيليس. ولأنه فريد إلى هذا الحد، فإن النصب يحمل إلى مختلف الثقافات رسالةً مؤداها أن

الفن لا يمكن أن ينفصل عن معايير الحكم على ماهية الفن، كما أن القيم الأخلاقية لا يمكن أن تبقى بمعزل عمّا يحدّ السلوك الأخلاقي. أما أمر الإعجاب بهذا النصب أو عدم الإعجاب به، فلا صلة له إطلاقاً بمثل هذه الإستنتاجات. ذلك أن مادبتّه الفظة غنية عن الإيضاح. ومع ذلك فإن تلك الرسالة لا تتجلى لنا اليوم إلا من داخل العالم الخاص للبعث العراقي. فلو غرسنا في مكانه التمثال القائم بميدان الطرف الأغر (في لندن)، لبدا شاذاً تماماً وربما مثيراً للضحك. وروبرت فينتوري لم يكن معقولاً في بغداد هو الآخر، كما لا يمكن لمحمد مكية، أن يصنع عملاً فنياً معقولاً في لاس فيغاس مثلاً. أما في داخل المدينة البعثية فإن هذا الرمز المعنوي المهول الذي يُسمي نفسه فناً، فإنه يجتث الأشياء القليلة التي بقيت للإنسانية اليوم كي تؤكد بها وحدتها الجوهرية.

ونجد في صدام حسين تجسيداً لظاهرة نادرة. فهو نموذج للطاغية الذي ظل محتفظاً بقواه العقلية، وربما كان فنه فوق مستوى الجميع أو لم يكن كذلك، ولكن ابتذاله من صنع هذا المجتمع نفسه. ففي مدينة البعث، لم يطرد الفن إلى المنفى، ولكن تم محو الخط الفاصل بينه وبين التفاهة. والفرق بين الاثنين هو السبب في أن نموذج عراق صدام حسين، من وجهة نظر الفن، يتمثل في مدينة أفلاطون الفاضلة، وليس في مفهومه لحكم الإستبداد. ففي العراق اليوم، يصنع الفنانون ومهندسو المعمار أعمال التفاهة مثلما يفعل الناس وحكامهم. ولا وجود لفنانين من وزن جواد سليم، بل يوجد فقط صدام حسين وأمثال خالد الرحال من الفنانين. ولا أحد يملك الحصانة إذا اضطر إلى الحياة في مجتمع كهذا. فالتي قامت في بغداد هي مدينة أفلاطون المستحيلة المفزعة، وليست الصورة العادية التي رسمها للإستبداد.

حطم فينتوري لغةً قديمة من أجل خلق أسلوب جديد للتعبير، أما صدّام حسين فهو لا يخلّف سوى التفاهة. فهل يعتبر هذا تدميراً بلا بناء؟ لنفترض أنه كذلك. فماذا يعني بالنسبة لشعب كامل؟ تصور إجراء عملية جراحية بقصد الاستئصال النهائي لخلايا الملكة «الفنية» من مخ إنسان سليم، وهذا يعطيك فكرة ما، عن الإنجاز المدهش الذي حققه صدام حسين فيما يخص الثقافة

العراقية الحديثة. ومثل هذا العمل يتخطى تأثيره حدود جمهورية البعث، لأنه يمس معجزة في صلب الحياة الإنسانية ذاتها، وهي معجزة في متناول كل الناس أينها كانت أوطانهم. ولعل هذا هو معنى فن صدام حسين وسوقيته في النهاية. وربما كان السبب في أن العراق البعثي، لم تعد لديه طريقة ذكية للتمييز بين النوعين، أو وسيلة للتفرقة بين الفن الجيد والرديء، وفصل الفن كله عن التفاهة أو معرفة الصواب من الخطأ. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كل إنسان عاقل لا بد أن يفكر ملياً لمحاولة اكتشاف الأسباب التي مهّدت لقيام مثل هذا الوضع العجيب.

من التراث كفن إلى التراث كتفاهة: لمحة تاريخية

إن التفاهة والفن في العراق يلتقيان في هوس تاريخي متزايد بالهوية الذاتية، سواء كانت «الأنا» المقززة التي يجسدها صدام حسين (بتجاوز زعامته لكل أجهزة الحزب والدولة حتى توليه منصب الرئاسة وتصفيته لمجلس قيادة الثورة في عام ١٩٧٩)، أو أنانية التراث «الجماعية» المحيِّرة دوماً، والتي ولدت قبل وقت طويل من قيام الجمهورية البعثية في سنة ١٩٦٨.

إن فن جواد سليم بلغ أوجه في إطار «روح» فنية وجدت في التراث نبعاً غزيراً للإلهام. وكانت أعماله تخاطب جيلاً كاملاً، وهذا من خواصها المعتادة وغير المألوفة في آن واحد. ومنذ الأربعينات تطورت ثقافة الفنون التشكيلية والمجتمع عبر توتر نشط كظاهرة صحية عادة في الصراع بين القديم والجديد. فغدت كل القضايا (السياسية والاجتماعية والثقافية) توضع على محك النقد. وسادت روح الحداثة المتمردة رغم أن أو (ربما لأن) استعادة الفنون التشكيلية للتراث كانت هي اللب الفني لتلك الروح.

وفي سنة ١٩٥٨ حلت الثورة والحركات الجماهيرية، وتقلب التجارب السياسية والقلق والرجعية والحكم العسكري. وبدأت الفجوة تضيق بين السياسة والثقافة. وازدادت أهمية الثقافة العامية فيما أخذت ألوان الثقافة الرفيعة كنشاط منعزل ومهني ونقدي تخلي مكانها للدعاية الرخيصة. وصارت الدولة

نشعر بحاجة ملحة إلى القيام بدور أكبر بكثير في توجيه المسيرة الثقافية. وفيها بين عـامي ١٩٥٨ و١٩٦٨ تحوّل الإنتـاج الثقافي في جميـع الميادين إلى عمـل ثـوري ودعائي بينها ظل نقدياً ومثالياً، إلا أنه ما عاد يتسم بالعمق نفسه. وتتضح نقاط القوة والضعف هذه من عمل كنصب الحرية (الذي اجتمعت فيه مثالية القصد مع اضطرار جواد سليم إلى إرضاء النظام، وعنايته الفائقة بتفاصيل النحت، ثم إخفـاق العمل الفني ككـل). ومع وفـاة جواد سليم، أثنـاء اشتغالـه بالمراحـل النهائية لنصب أمرت بإقامته زمرة عسكرية، أياً كان مقدار شعبيتهـا، فإن وفـاته كانت إيذاناً بانتهاء فترة خصبة من تاريخ الفن العراقي.

على أن النهايـة الفعلية جـاءت في سنة ١٩٦٨. فـالبعث حوّل الـظواهر التي كانت مجرد اتجاهات طارئة خلال العقد السـابق إلى شبه نتيجـة منطقيـة نهائية، وصـورة مشوهـة من جمهوريـة أفلاطـون. وتحوّل الـتراث على يـديه إلى عقيـدة وسـلاح في آن واحد. وكـل ما تمثـل في التراث من تـوق إلى تـأكيـد الهـويـة في مواجهة الخوف من زحف الحداثة على الجذور التاريخية ـ وهو خـوف كان لـه ما يبرره مبدئياً ـ أقحمه حزب البعث سياسياً في دعوته إلى القومية العربية (علماً بأن أولى الحلقات الدراسية البعثية في العراق بدأت منذ أواخر الأربعينـات). ولكن تلك المخاوف، رغم كونها مألوفة وطبيعية تماماً، دفعت إلى أقصى حدود التطرف (في مجـال السياسـة لا الفن)، حتى تضخمت إلى إحساس بـالكراهيـة والـريبـة العدائية تجاه العالم الخارجي. وبعد أن كان العالم كله يقابل بالترحاب في البداية (بدليل الملاحظات الإيجابية التي أبداها الرحالة العرب الذين زاروا أوروبا أثناء القرن التاسع عشر أو ابتهاج جواد سليم بالتعرف على الفن الغـربي)، أصبحت النظرة إلى العالم مغلفة بعقدة الاضطهاد، واعتباره مليئاً بأعداء العروبة وعمـلاء الامبرياليـة والصهيونيـة (ولاحظ مثلاً في هـذا الخصوص تلك الحملة المسعورة التي جرت بحثاً عن الجواسيس المزعومين، وسيل محاكمات التآمر في العراق بين عامي ١٩٦٨ و١٩٧٣).

ولعبت دعوة الوحدة ـ سواء أكانت عربيـة أم إسلاميـة ـ في الثقافة العربيـة الدور الغيبي إياه الـذي لعبته فكـرة التكامل العضوي والعـودة إلى الطبيعـة في

الفكر الغربي الرومانسي. والدافع في كلتا الحالتين توق خادع إلى الكمال، ينبع من عداء عميق (رغم ما ينطوي عليه من تناقض)، لطبيعة الحداثة التي تتسم بالتعددية والإنقسام والإنشطار والفردية. فمدينة الغرباء المتعددة الفئات والعناصر، والتي تقوم في كل مكان خلال المراحل المبكرة من دخول عصر الحداثة، ينظر إليها كمصدر للخطر وبؤرة للهجوم. (ومعلوم أن الرومانسيين الأمريكيين في القرن التاسع عشر، أصيبوا بنوبة حادة مماثلة لدى اتساع مدنهم في أعقاب الحرب الأهلية)[٨]. ومثلما فعل أندادهم في الغرب، حقق الرومانسيون العراقيون كجواد سليم إنجازات في مجال الفن، ولكن بالتركيز على التراث لا على الطبيعة. (وعلى العكس فإن المزاج الرومانسي في الفكر والسياسة ينشأ من مسؤولية ضخمة كما يبدو من كتابات ميشال عفلق مؤسس حزب البعث)[٩].

لقد ولدت سيطرة حزب البعث على الثقافة قبل وقت طويل من وصوله إلى السلطة. فالأفكار التي أدت إلى إضفاء الشرعية على سلطته في النهاية، كانت سائدة في المجتمع خلال الستينات، وإلا تعذر تفسير النجاح المذهل الذي صادفه البعث في العراق وسوريا، ذلك أن أعمق مشاعر العراقيين تجاه الحياة السياسية والطبيعة البشرية وتركيب العالم وتصنيف الأصدقاء في العراق، لا بد أن تكون لها علاقة بتحقيق هذا النجاح. وقد التقت الرومانسية الفنية بالرومانسية السياسية في العراق، متجسدة في صورة النظام البعثي الحاكم طيلة عشرين عاماً. ومع ذلك ينبغي التأكيد على أن التقاءهما لم يكن محتماً ومنطقياً. فقد كان من الممكن أن تظهر نتائج أخرى من غليان المرجل العراقي في الخمسينات والستينات. وطبيعة السياسة تشبه الفن من جهة كون المراحل الجديدة ممكنة الحدوث دائماً من حيث المبدأ. وبما أنه لم يكمن ثمة ارتباط حتمي بين الفن والسياسة في العراق، فلهذا السبب بالذات تصبح الخطوات العارضة التي أسفرت عن لقائهما، وحكمنا على حصيلة ذلك اللقاء، مسألتين منفصلتين تماماً. ومن هنا فإن القول بأن كل الفن صار تفاهة في بغداد الثمانينات إنما يعني «ماهية الفن» وليس التطورات التاريخية.

وعلى نقيض ما حدث خلال الأربعينات والخمسينات، فإن الثقافة التي أوجدها البعث في العراق هي من نتاج الدولة بالكامل، وتتسم بطابع «المحاكاة» لرغبات الحاكم وأهوائه. فالفنان بات مجرد عارض أزياء كما صوره أفلاطون. ولم تعد ثمة أية مسافة نقدية فاصلة، سواء عن الدولة أو عن ذلك المخلوق الخرافي الضروري للمدينة البعثية بدعوى أنه «الشعب». فالشعبية وفكرة الثقافة للجماهير (التي انتهت إلى تفاهة ودعاية مبتذلة) هي التي تسود الحياة الفكرية والفنية في العراق. وعالم البعث المنغلق على نفسه، والمتخوف من كل ما هو غريب أو أجنبي، ارتسمت له في الأذهان، صورةٌ موضوعية ونرجسية من دون أي اعتبار للبدائل الممكنة، أو لواقع الأمور في «الخارج»، أو حتى احتمال وجود نماذج «أخرى». وأصبحت إعادة البناء الأسطورية لبغداد صدام حسين وبابل نبوخذ نصر، أوهاماً معقدة يعيشها الناس بالفعل، ونوعاً من الأحلام السريالية



١٧ - ملصق جداري ظهر خلال الحرب العراقية ـ الإيرانية.

التي قد تصلح كموضوعات للكيتش، ولكنها تختلف تماماً حينها يعيشها الإنسان في الواقع. فأنا ربما أستمتع بفن سالفادور دالي، ولكنني بالتأكيد لا أود أن أعيش في جو لوحاته، كما لا أستطيع الحياة في بغداد صدام حسين. ولعلنا جميعاً «مادة للحلم»، ولكن بمجرد أن حوّل صدام حسين أحلامه الخاصة إلى مدينة كل العراقيين، فإنه أطفأ شعلة الفن ومنح التفاهة سيادة كاملة (أنظر الشكل ٦٧).

الفصل العاشر

الغموض الأخلاقي

«لو كان جمال الفضيلة نتاجاً للفن لتشوهت صورة الفضيلة منذ زمن بعيد».

جان جاك روسو[**]

إن جيلاً كاملاً من المثقفين العراقيين عموماً، قد تعاون مع النظام البعثي في العراق. ولنأخذ مثلاً خالد الرحال. فلماذا ساعد الرئيس في إقامة نصبه التذكاري، مع أن أعماله المبكرة توحي بأنه كان أرفع من أن يشارك في عمل كهذا؟ والتفسير الذي يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، هو أن الدافع كان الخوف وما قد يتولد عنه من انتهازية أنانية. ولكن حتى في مثل ذلك المناخ العام، يتعذر حرمان المواطنين من نكهة الحياة لمجرد أن خشية الموت قد ترسبت في أعماقهم. بل على العكس فإن هذا الخوف ذاته يدفعهم إلى اليقظة الشديدة

في حماية أحبائهم والدفاع عنهم على حساب كل شيء آخر. فما هو العمل الفني في ظروف كهذه؟ وما الداعي إلى وجود الفن أصلاً؟ وأين تقع مسؤولية الفنان عن أعماله؟ كل هذه الأسئلة الوجودية مطروحة على الفنانين ممن يعيشون داخل العراق اليوم.

وغرابة الظروف العراقية، من وجهة النظر الثقافية، هي أن شغف الفنان بالحياة غارق في بحر من العدم. فالخوف يبدد الأمل ويولد وعياً حاداً وشخصياً جداً بإمكان الفناء، لدرجة أن فكرة «خلود» الفن ودوامه في حد ذاتها، تبدو زائفة أو مجرد مهزلة علنية. ومن داخل عالم الخوف، تحكم الانتهازية السلوك، وفي دنيا اليأس القاتل، تغلب نظرة العبث على التفكير الذكي. وليس للفن أبداً ما يبرره لذاته. فالمهم مجرد البقاء. وبقدر ما تغيرت الأحوال نحو الأفضل ظاهرياً بالنسبة للفن (من حيث كثرة الأعمال المطلوبة من الفنانين وتحسن مكانة الفنان عموماً وزيادة مخصصات الدولة للإنتاج الثقافي)، بقدر ما تهاوى الفن كله إلى حضيض التفاهة في العراق.

مسؤولية الفنان

إن الظروف الإستثنائية تحدث تأثيراً غريباً على عالم الفن من الناحية الأخلاقية. فهي تفرض على الفنان قدراً من المسؤولية أشد وطأة على نفسه وعلى الآخرين (كالزوجة والأولاد والأصدقاء وبقية المواطنين). وهي مسؤولية من شأنها أن تعوق مخيلة الفنان. وآخر ما يهم الناس، في ظروف تفشي الرعب، هو نوعية الفن والمحيط الأخلاقي الذي يكتنف إنتاجه. ولكن مثل هذه الظروف التي تشوه الفن بينما تبرىء ساحة الفنان لا تسهّل مشكلة تحديد المسؤولية، بل تزيدها صعوبة وتعقيداً.

فهل تعتبر المسؤولية الفنية أثناء عملية الإبداع مركزة على داخل الفنان أو موجهة إلى الخارج؟ إننا نظن، بعد الفاشية والستالينية، أننا نعرف الكثير عما يمكن أن يحدث، متى أُخضعت الفنون أو رضخت من تلقاء نفسها لفرض مذهب «قومي» أو رسمي كما يجري الآن في العراق. ولكن عودة الكلاسيكية

إلى الظهور في الفنون التشكيلية وإعادة التقييم الحالية في كثير من الأوساط، لما شهدته ألمانيا وإيطاليا من الأعمال الفنية والمعمارية خلال الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين، ينبغي أن تدفعنا إلى التفكير مرة أخرى. فبعض خيرة الفنانين العراقيين اعتبروا أنفسهم مسؤولين تجاه الأمة ككل. والعقلية الغربية السائدة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تنظر إلى الحرية السياسية، وازدهار الفنون، كظاهرتين متلازمتين حتماً، وهذا ما لم يحدث طيلة القرون السابقة، كما أنه بالتأكيد، لم يحدث في العراق، حيث ولد فن النصب التذكارية أو الفن الحضري بارتباط وثيق مع أنظمة الحكم المطلق.

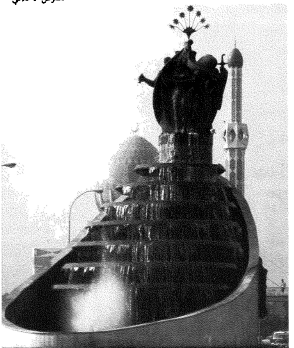
ومن المفارقات العجيبة، أن المواطنين، في ظل حكم يمارس العسف دون عائق (ولكن ليس في جمهورية أفلاطون المثالية الإستبدادية)، يستطيعون أن «ينطلقوا على السجية» أحياناً، إلى حد لا يتاح لهم في مجتمع سياسي حر. فالحرية تقتضي ضبط النفس، وتفرض نوعاً جديداً من المسؤولية العامة كما بدأ يتضح لبعض الفنانين في بلدان أوروبا الشرقية المتحررة حديثاً. والفنان في دولة الإستبداد يشبه اللامنتمي الطليق، بل إنه، أحياناً، يُترك وشأنه، أو يُسمح له باختيار الحياة في المنفى. وخروج الإنسان من ربقة العسف إلى بهجة الحرية يمكن أن يكون مربكاً جداً. ومن ناحية أخرى إذا ما ساد المجتمع، لأي سبب من الأسباب، شعور اللامبالاة سياسياً (كما قد يحدث في دولة ديموقراطية عريقة)، فعندئذ يمكن أن تغدو الحياة العامة مملة تماماً. والسأم والإحساس القوي بالمسؤولية العامة، كلاهما يُضعفان الدافع الفني التواق إلى كسر طوق التقاليد بشكل من الأشكال. وفي المجتمع الراضي عن نفسه والمحترم بالكامل، حيث لا وجود للخارجين على القانون والمتمردين، أو المجتمع الذي لا شيء فيه يهم لأنّ كل شيء مباح، إما أن تتسم الحاجات والعواطف والرغبات بطابع الإعتدال، وإما أن تعبر عن نفسها باستهتار وطيش. وهذا موضوع تناوله الكاتب آنتوني بيرجيس في روايته «البرتقالة الآلية». أما الأنظمة الإستبدادية فإنها تولد التطرف، وهي تدمج الصفة الباطنية والعواطف المتأججة التي لا غنى عنها للروح الفنية مع حسّ خارجي قوي بوجود غاية معينة. وهذا أبرز ما

تميـزت بـه الاعـمال الأدبيـة التي كتبت سـراً ثم خـرجت من بلدان الحكم الدكتاتوري في أمريكا اللاتينية أو من أوروبا الشرقية، بعد أن خفت فيها حدة الإرهاب الستاليني.

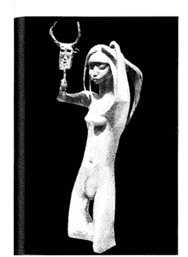
ولكن الثقافة الغربية عمـوماً تميـل إلى فكرة تـركيز المسؤوليـة على الـداخل. وحتى عندما يخضع الفنان نفسه بطيبة خاطر، لإدخال عنصر عقائدي أو مفهـوم أخلاقي كأي قيد آخر على عملية الإبداع (مثل لوحة الرسم أو مادة النحـات أو آلة الموسيقار أو مراعاة احتياجـات المستهلك)، يمكن مع ذلـك إنتاج عمـل فني ذي قيمة دائمة. فالفن الدعـائي، شأنـه شأن الشعـر الحماسي أو أدب المواعظ الأخـلاقية، إنما يخفق كفن عندما تصبح الغـاية المـراد تحقيقهـا أهم من مجـرد الإعتبـارات الفنيـة الصرفـة. وإذا حـدث هـذا، فهـو يعني تجـاهـل عـالم الفن الداخلي، من أجل خدمة غرض خارجي معين غريب عن جوهـر الخلق الفني، كإرضاء «القـائد»، أو كسب ود «الشعب»، أو تـرويج فكـرة ما أو نيـل جائـزة مالية. وعندئذ يـطغى العامـل الإجتماعي عـلى بوتقـة الإبداع ذاتهـا ـ أي كيفية الصنع ـ مما يضعف القيمة الفنية بكل تأكيد (أنظر الشكلين ٦٨ و٦٩).

وهـذا ما حـدث لأضعف أجزاء النصب الـذي صنعـه جـواد سليم في سنـة ١٩٦١، أي محـوره الرئيـسي الـذي يصـور جنـدياً يحـطم قضبـان السـجن (أنـظر الشكل ٧٠). فهذه المرحلة المنفردة من إقامة نصب الحرية جـرى فيها إخضـاع الفن للحـاجـة إلى تكليف الفنـان بتنفيـذ عمـل مهم. (وقـد اقتنعت الحكـومـة العسكرية الجديدة بصورة الجندي كحـل وسط للرمز إلى دور الجيش في ثـورة ١٩٥٨، مع أنها كانت تريد تجسيـد صورة اللواء عبـد الكريم قـاسم شخصيـاً. أما جواد سليم، فلم يكن يريد أياً من الصورتين ولكنه قبـل بالأولى). وخـلافاً لذلك نجـد أن الفن في نصب صدام حسـين، يتمثل في طـريقة للصنـع ـ وهي صب القوالب ـ تتلاءم على نحو فريد والمحتوى السياسي المروع الذي ينـطوي عليه هذا العمل.

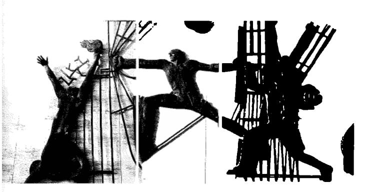
إن الفن لا يخفق بسبب رداءة الإشارة التي يسعى الفنان إلى التعبـير عنها، أو عقم الفكرة الأخلاقيـة الكامنـة من وراء العمل الفني، كـما أنه لا يفشـل لمجرد



٦٨ - «مسيرة البعث» نصب مقام في ساحة المتحف، بغداد، من تصميم خالد الرحال. تمت التوصية عليه في العام ١٩٧٣، يبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً. الأشكال البرونزية في النصب محتواة داخل ما وصفته صحيفة «الثورة» (الرسمية ٢٣ أبريل/ نيسان ١٩٨٧) بأنه «سفينة مرحلة تحمل داخلها تجارب الأمة وتطلعها إلى المستقبل». قارن مع عمل الرحال السابق (الصورة رقم ٦٩)، ومع نصب الجندي المجهول المقام خلال الثمانينات (الصورة رقم ١٧). إن تدهور رؤية الفنان يبدو جلياً. ولكن بم يرتبط هذا التدهور؟ تقنياً يبدو الفنان متمكناً كعهده دائماً. لكن الكليشيهات «الظفراوية» في نصب «المسيرة» تبدأ بالضجيج عند البعد الشكلي للعمل: حيث ثمة لوحات تحمل الرسائل والعظات، وعلقت عند جدران المركب المواجهة للجامع. إن إمكانية قول شيء أصيل عبر الاعتماد على الشكل وحده غائبة هنا تماماً. في الوقت الذي نجد أنفسنا فيه متقلبين في اتجاه نصب الجندي المجهول، يبدو الكليشيه، وكأنه كل شيء.



٦٩ ـ الشرقاوية (فتاة عربية من جنوب العراق) خالد الرحال، أوائل الستينات



٧٠ ـ الجانب الأوسط من نصب الحرية، جواد سليم، ١٩٦١

اختلافنا مع الفنان. فأنا، مثلاً، لا تروق لي مدينة أفلاطون الفاضلة، ولا أتفق مع نظريته عن الفن القائم على المحاكاة. إلا أن كتاب «الجمهورية» مؤلف دسم إلى حد أنه يجعل مثل هذه الإعتراضات غير ذات موضوع، ويسعني أن أستمد منه استنتاجات أخرى. وهذا يتعذر الحصول عليه من الفن الدعائي. وغاية الفن دائماً أن تكون له رسالة معينة، وأسلوب للتعبير عنها، ينبع من داخل الفنان، وبالتالي يدل على إحساسه العميق بأهميتها. والرحال وغني وكل الآخرين، توقفوا عن التعبير منذ وقت طويل، فتحولوا إلى مجرد خبراء فنيين. والفن إما أن يكون أو لا يكون نتيجة للعلاقة بين هذين العنصرين، وهي علاقة يجب أن توجد في صلب العمل الفني نفسه (وليس بغرسها في الذهن كما هو الحال في كثير من الأعمال الدخيلة على الفن هذه الأيام).

ولعل تقدم الفنون مرتبط إذاً بالنظرة التي مفادها أن كل ما يفعله الفنان لا بد أن يؤدي في آخر الأمر إلى صالح الجماعة. فهل يمكن أن يكون عدم جدوى الفن في حد ذاته، وانفصاله عن النزعة الإجتماعية وانشغاله بمصلحة العمل وحدها، هو مصدر قيمته الفعلية؟ إن أحد الأخطار التي تنطوي عليها مهنة الفنان هو اعتناق هذه الفكرة، سواء في صورة مخططات إجتماعية مثالية أو في مذهب «الفن من أجل الفن»، أو اتخاذ مواقف ثابتة بشأن حرية التعبير. فالشاعر الرومانسي شيلي مثلاً، مضى إلى حد القول بأن أعظم الشعراء هم بالضرورة «رجال في منتهى النقاء ممن غسلت خطاياهم دماء الوسيط والمنقذ، وهو الزمن». وأجمل ما في هذا الموقف هو أنه يخلصنا تماماً من مشكلة المسؤولية برمتها. فيكفي أن يكون المرء فناناً (أو مهندساً معمارياً يعمل في خدمة طاغية، يبرر مهامه مستقبلٌ مجهول لا سبيل إلى معرفته).

ولكن شيلي كان أدرى الناس بأن مجرد تخيل الشر في الفن (كما في رواية عظيمة مثل «الجريمة والعقاب») يفترض وجود نوع من الإلفة الفكرية بحقيقة الموضوع. فمعرفة الفنان بما يبدعه تتأتى «من النزعة أو الفطرة» على حد تعبير ماريتان. وحتى عندما يصور شخصية يحتقرها حقاً، فهو يفعل ذلك بنوع من الوضوح «الذي يجعل المرء يعرف عدوه مثلما يعرف نفسه»[٩٠]. فهل بالإمكان

صياغة مثل تلك المعرفة في شكل فني من دون أن يصبح الفنان مشاركاً، ولو بقدر يسير، في ارتكاب أيما عمل رهيب يقوم بتصويره؟ ثم هل يمكن للفنان ممارسة الفن الدعائي، مهما بلغت سخريته، من دون أن يكون متواطئاً في ترويج الدعاية نفسها؟ ان هذا بالتأكيد ليس ما يمكن استخلاصه من نصب صدام حسين. وحتى لو تحول مغزى النصب على مرّ الزمن، فصار يعتبر مثلاً بمثابة شهادة حية على ذكريات أليمة، فلماذا يبرأ صانعه؟ إن شيلي خلط بين العمل الفني وأداته البشرية. وهكذا بُعد جواد سليم فناناً عظيماً ومسؤولاً أمام نفسه فقط. ولكن هل أعيد إلى أعماله اعتبارها فعلاً، في إطار الثقافة التي لعنتها من قبل؟ بل هل تقدر حق قدرها كفن؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فما هو سر المكانة التي يحظى بها هذا الفنان في العراق البعثي؟

لنفرض أن مسؤولية الفنان نابعة من كون التجربة الفنية سابقة لإنتاج العمل الفني. فمهمة الفنان لا تنحصر في مجرد اكتساب تجارب شخصية، بل تستدعي أيضاً خلقها من أجل الأخرين. وتلك هي وظيفته إذا جاز التعبير. والتجربة في حد ذاتها مسألة شخصية، ويتعيّن على الفنانين أن يمتلكوا أكبر قدر ممكن من التجارب، وأن يمارسوها ويعبّروا عنها بأقوى ما يستطيعون، أو بما يسمهم أن يفلتوا به من العواقب المحتملة. ولكن تذوق الفن أو نشوء أية علاقة به على الإطلاق يتطلب وجود جمهور من غير الفنانين، أي من المواطنين العراقيين العاديين، بحيث يكونون هم أيضاً على دراية بمثل تلك التجارب بدرجة أو بأخرى.

وحينئذ تتمثل المهارة الفنية في إضفاء طابع «الموضوعية» على التجربة التي ينتزعها الفنان من ذاته الخاصة، ويمنحها هوية مادية منفصلة، يمكن للجمهور من ثمّ التفاعل معها. ولذا، فإن من المفارقات الغريبة أن تلقي براعة الفنان مزيداً من المسؤولية على عاتقه، لأن الوقع النهائي للعمل الفني البارع يكون أقوى من غيره ويمس أعداداً أكبر من الناس الذين هم عادة بمنأى عن الفنان (في المكان والزمان والظروف). وعند هذه النقطة لا تكون تجارب الحياة الشخصية للفنان، قد تجاوزت الفن فحسب، بل يظهر أيضاً في الحالة القصوى ما أسماه

الفيلسوف الكاثوليكي ماريتان «إغواء قواعد أخلاقية فنية صرفة» مشيراً بذلك إلى أعمال أوسكار وايلد وكوكتو وأندريه جيد. وكان ماريتان يتحدث عن ذلك الإنجاز الخارق المتمثل في عملية استطلاع آفاق إنسانية جديدة من خلال التجربة المتعمدة التي «يخضع المرء نفسه لها روحاً وجسداً كما يطبقها على مصير غيره من البشر... والإنغماس البطولي في الشر، لتخليصه من الخطيئة عن طريق الشعر»[٢٠]. وهذا هو المدى الأقصى الذي يثبت أن التوتر بين أخلاقية المجتمع أو دواعي الحياة الإجتماعية وبين الدافع الجمالي عند الأفراد، ربما يكون في النهاية غير قابل للحل أبداً. وهو ليس المدى الأقصى لنصب صدام حسين.

وكان كل من أفلاطون وروسو، اتخذ موقفاً مشابهاً في نظرته إلى مسؤولية الفنان، فأبعد الأول هوميروس عن مدينته الفاضلة، واستبعد الثاني موليير. ومثلما فعل أفلاطون من قبله بدعوى وجود اختلاف جذري بين الفضيلة والفن، أثر روسو الفضيلة على الفن لدى هجومه العنيف على حركة التنوير الفلسفي. والحقيقة أنهما كانا على صواب، وشيلي هو الذي أخطأ التقدير. فالفضيلة، شأنها شأن الحكمة حول هموم البشر بصفة عامة، لها، بالفعل، مصدر آخر منفصل عن الفن بالكلية. والمزاج الرومانسي الذي ساد الأوساط الفكرية في العراق (إلى أن اتسم بصبغة السخرية والإنتهازية والمرارة في ظل حكم البعث) سوف يصعب عليه دائماً تقبل هذه الحقيقة المدمرة. وذلك لأنها تعني اعتبار الفنان شخصية مستقلة حقاً، وتنتمي على الدوام إلى نخبة منبوذة هي أبعد ما تكون عن الشعبية. وروسو وأفلاطون لم يخشيا أي خطر قد يشكله فنان عادي أو متوسط البراعة على فضيلة المدينة، وإنما كانا يخشيان الخطر الماثل في أقوى فئات الفنانين شعوراً بالمسؤولية (تجاه الفن). لماذا؟ لأن الإلتزام بالفن فضيلة في حدّ ذاته، وإن كان همّه الأول، هو خدمة العمل الفني نفسه وليس خير البشرية. فالصدق والنقاء والإخلاص وحب الاستطلاع والتضحية، كلها فضائل يتحتم على الفنان أن يكون مستعداً لممارستها في عمله لو تطلب منه ذلك. والغريب أنها «تحاكي» الفضائل المتوقعة من كل الناس في المجتمع البشري[٢١]. ولكنها لا تضاهيها تماماً. فالتفاني في صنع أداة ما لا يعادل

التضحية بالنفس في سبيل إنسان آخر مثلاً. والفضيلة ليست، ولا يمكن أن تكون قط، معادلاً للفن. ومن المفارقات الكبرى في كتب «الجمهورية» أن سقراط (الذي اتخذ منه أفلاطون نموذجاً للملك الفيلسوف) فقد حياته لأنه وضع التزامه بالفلسفة فوق الانصياع لأمر مدينته، مع أنها لم تطلب منه سوى التبرؤ من الفلسفة. وهوميروس اعتبر خطراً على مدينة أفلاطون لمجرد أنه تناول موضوع الرذيلة في أشعاره بالأسلوب نفسه، غير المتميز عن تصويره للفضيلة. وهكذا الحال بالنسبة لموليير الذي قال عنه روسو إنه في مسرحية «البخيل» استغل الفن للسخرية من الفضيلة. وفي مواجهة هذه المعضلة الغريبة الطرح، ظهر العديد من مفاهيم الفلسفة السياسية والأخلاقية.

ونظرة أفلاطون إلى المسؤولية، مثلها كمثل الفن للفن والحركة الرومانسية، نابعة من داخل نطاق الدافع الفني ذاته. وهي تنطوي على نوع من المسؤولية التي يمكن أن تصبح، بل كثيراً ما تكون بالفعل، قاسية على الفنان أو على أقرب الناس إليه (والشواهد التاريخية هنا تفوق الحصر منها محنة جوجان وفان غوخ وفرانك لويد رايت ومونش وريفيرا وبيكاسو واليوم سلمان رشدي). والفنان الحقيقي له أهداف يأتي في مقدمتها صالح العمل الفني نفسه، وليس تصوير الحياة الواقعية أو أساليب حياة الناس. فهو من هذه الناحية وثني بالمعنى الأمثل للكلمة. ومن ناحية أخرى فإن تفضيل الحياة الخبرة على الشيء الجيد، كما فعل أفلاطون وروسو، يعني إنزال النشاط الفني بأكمله إلى مرتبة ثانوية في سلم الأولويات الإنسانية.

ولو نظرت بعين العطف فإن كل ما يمكن أن يقال عن تعاون المثقفين العراقيين في سائر أعمال المدينة البعثية، هو أنهم آثروا «الحياة» على حساب فنهم، أو أي نشاط آخر كانوا يمارسونه. وهذا في ظروف العراق خيار واضح، ولكنه ليس سهلاً بأية حال. وإذا ما واجهه المرء بأمانة مع تقديم أقل قدر مستطاع من التنازلات الضرورية، وواضعاً نصب عينيه سلامة أحبائه في المقام الاول، فهو يمكن أن يصبح عملاً بطولياً بالفعل. والعراق اليوم حافل بمثل هذه البطولات. وأي خيار آخر (كالتزام جواد سليم بسيادة العمل الفني) كان يمكن

في ظل نظام صدام حسين أن يؤدي إلى الموت، ميتة مغمورة وغبية أيضاً، بشكل يحرم فيه الإنسان حتى من حق الخيار النهائي للموت على نحو بطولي أو «فني» (كما فعل الكاتب والشاعر والياباني ميشيما) أو حتى من مجرد الحياة «من أجل الفن». فكون المرء فناناً أو أي نوع آخر من الأبطال، لم يعد يتيح أي خيار (نهائي أو غير ذلك) في بلد كالعراق البعثي. ومن المنطلق ذاته لا بد من الإعتراف بأن الأعمال التي ينتجها أمثال هؤلاء المثقفين هي في معظمها أعمال تافهة.

وتبنّي فكرة أفلاطون عن المسؤولية يعني تضخيم حجم المسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الفنان. وذلك أن الفنان الملتزم لا يصبح في مواجهة الخيار بين فنه وبين التخلي عنه من أجل خاطر الآخرين، وإنما يبقى وحده (كسلمان رشدي) معلقاً على خطاف فنه الخاص. أو وحيداً مثل صدام حسين، لو رأينا في النهاية اعتبار نصبه التذكاري بمثابة عمل فني حقيقي. وعندئذ فقط لن نجد من نلومه على عمل النصب سوى هذا الرجل بمفرده. فنحن بالتأكيد لا نستطيع أن نعيب أمثال خالد الرحال ممن أرغموا على مساعدته.

ولكن نصب صدام حسين في خاتمة المطاف ليس عملاً فنياً بالنظر إلى سوقيته وجذوره الضاربة في تربة التفاهة المحلية. فهو يدعي أنه فن ويرفض الخضوع لأية قاعدة من أصول الذوق الفني. وهو يجتث، بلا هوادة، سائر الإيماءات شبه الفنية الزائفة من جانب المحترفين المزعومين، وينجح بالتالي في توجيهها على هواه بدلاً من التقيد بها. وهذه ليست الكيفية التي يفترض أن الفن الردي، يعمل بها. ولكن منظور نصب صدام حسين يقلب كل شيء ويفسده. والذي دفعني إلى الكتابة عن فن النصب التذكارية، كان مجرد الرغبة في تسليط الضوء على مدى انتشار السوقية وموت الفن والانهيار الأخلاقي الكامل للثقافة العامة. على أن أياً من هذه الأمور لم تكن نتيجة مقصودة. فحزب البعث يعتبر نفسه رائداً لعصر نهضة أو انبعاث جديد للثقافة العربية (ومن هنا جاءت تسميته). إلا أن الفنان يمكن أن يكون سوقياً على نحو متعمّد، وقد تكون غايته تخريب الفن بالرفع من شأن الإبتذال. وهذا ما علمنا إياه درس آندي وارهول

وروبرت فينتوري. أفلا تبقى سوى قضية المسؤولية إذا طرحنا النية جانباً؟ أو بعبارة أخرى، من هو المسؤول عن سوقية نصب صدام حسين؟ من المسؤول عن صنع قطعة من الفن المفرط في الرداءة إلى هذا الحد؟

المسؤولية الجماعية

إن صفة السوقية أو الإبتذال حسب تعريف قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية، مشتقة من كلمة لاتينية يقصد بها «عامة الناس». فالشيء المبتذل هو ما يكون شائع الإستعمال لدى العامة أو يخص سواد الناس[٩٣]. وعلاوة على ذلك فإن الفن الرديء، كما سبق أن رأينا، يقوم على حس لاشعوري تشترك فيه بالضرورة أعداد كبيرة من الناس.

ويترتب على ذلك أن مفهوم المسؤولية المطروح هنا يعد قضية جماعية لا تخص النوايا الفردية وحدها، حتى لو صودف أن الفرد المعني كان حاكماً مطلقاً. فكيف نتعامل مع هذه الفكرة المزعجة للغاية، وهي أن مشكلة المسؤولية التي ينبغي إثارتها فيما يتعلق بنصب صدام حسين تعتبر مسألة جماعية وليست فردية؟

إن حقيقة الترابط الإنساني، وليس الرغبة في إلقاء اللوم على الآخرين أو انتقادهم، هي التي تشكل جوهر فكرة المسؤولية الجماعية[٩٤]. وموارد البلد وحالة الأمة والمواطنين، عناصر لا تتجزأ، وهي قد تضر بالجميع أو تفيدهم لا كأفراد بل كأعضاء في جماعة واحدة. والمجتمعات تربطها وشائج الجغرافيا واللغة والخصائص النفسية والتاريخ والمصير المشترك. وأفكار الناس وعاداتهم وأعرافهم ومشاعر الإعتزاز أو الخجل التي قد يحسّون بها نتيجة لتصرفات الغير - من أسلافهم أو أبناء بلدهم أو أفراد الطائفة الدينية التي ينتمون إليها مثلاً - تتراكم كلها عبر الأجيال، فيتشكل منها نظام أخلاقي وثقافي متميز داخل مجتمع يختلف عن أنظمة غيره من المجتمعات. فالمرء يستطيع أن يقول عن البريطانيين مثلاً أنهم لا يزالون «انعزاليين» في موقفهم من أوروبا وعن الفرنسيين أنهم «يميلون» إلى مركزية الحكم، وهلم جرّا.

وهكذا فإن الأنظمة الديموقراطية تتبع عادات وممارسات عامة، تترسخ

بواسطتها، مثلما تتوطد أركان حكم الإستبداد بأعرافه الخاصة، أو حتى أنظمة المجتمعات التي تتسم بالضعف الشديد في الولاء للدولة عموماً مثل لبنان. وحكم صدام حسين بشبه، في المخيلة الشعبية العراقية، ذلك الحكم الوحشي السيء الصيت الذي مارسه الحجّاج بن يوسف الثقفي (٦٩٤ م). فكلاهما يستندان إلى أفكار مبتذلة عن كيفية الحكم التي «تقتضيها» الشخصية القومية العراقية بالذات. وأياً كان مقدار صحة تلك الأفكار السطحية، فإن مجرد وجودها يجعلها جزءاً من الواقع الثقافي والسياسي العراقي. وإذا وجدت خاصية مثل الإنعزالية أو النزعة إلى قسوة الحكم كظاهرة عارضة أو قابلة للتفسير تاريخياً، ولا يمكن ردها منطقياً إلى مجرد خلاصة لسمات الأفراد المعنيين (إذ ليس كل البريطانيين إنعزاليين ولا كل عراقي مشاكس عنيد)، فعندئذ يمكن أيضاً افتراض وجود نوع من «المسؤولية الجماعية» لا ينفصل عن تلك الخاصية (سواء كانت جيدة أم رديئة).

ولست بحاجة إلى أي نوع من الفلسفة الميتافيزيقية لافتراض حقيقة المسؤولية الجماعية وفهم مقولات عن كيان يسمّى «العراق». ولكن لا بد من الإيمان بأنني، كما قال فاليري، لو كنت وحيداً تماماً في العالم لما استطعت ابتكار كل ما «تمليه» علي إرادتي، نظراً للواقع الذي لا مفر منه، وهو أنني أشترك في ذلك العالم مع آخرين. فمتى تكون «إرادتي» ملكي، ومتى تخص شخصاً «غيري» أكون سمحت بفرضه على نفسي؟ إذا حدث هذا الأمر الأخير (ولو لبعض الوقت على الأقل) فحتى حريتي في التصرف لا تبقى ملكي حقاً طيلة الوقت. فهي تخص كياناً «آخر» جماعياً، له وجود مادي حقيقي. ولا يمكنني الإفلات تماماً من ارتباطي به أو مسؤوليتي حياله كما لا يعني التهرب من مسؤوليتي نحو نفسي.

إن الأعمال التافهة والمبتذلة هي، على خلاف الأصالة الفنية، نتائج ثقافية عامة لسلوك بشري تثبت وجود هذه الإرادة «الأخرى» العاملة من خلالي. وهي كظواهر، ليست مجرد خليط من التصرفات الفردية، وإنما أشكال فريدة مؤلفة على نحو مستقل. وفكرة انتمائها إلى إطار عام، يتكون من جماعة بشرية كاملة،

تعتبر بالتالي مسؤولة عن هيئة ذلك الإطار، لا بد أن تكون صحيحة كحقيقة تلك الظواهر.

ومن المبادىء العميقة الغور في الفلسفة الأخلاقية العلمانية أن الذنب، وبالتالي أحد أنواع المسؤولية على الأقل، يُعتبر غير قابل للتحويل. ونحن دائماً نعترض، كما يقول بول فاليري بحق، على نقل عبء المسؤولية الأخلاقية إلى أبعد من حدود الفرد الذي تقع عليه[١]. ولكنّ لا القانون (فيما يتعلق بتعويضات الحرب مثلاً أو بأنواع معينة من المسؤوليات أو الواجبات الأبوية) ولا طرق تفكيرنا المعتادة، تنسجم دائماً مع هذا المبدأ المهمّ. فالشركات مسؤولة عن اختلاسات موظفيها. وهل من أبوين لم يشعرا بالذنب أو بالمسؤولية عن أي سلوك مخجل من جانب الأبناء حتى لو كانوا كباراً في السن؟ ومن المسؤول عن السياسة الإسرائيلية المتمثلة في أعمال الضرب العشوائية وهدم البيوت في الأراضي المحتلة، وهي تصرفات تقوم بها حكومة منتخبة رسمياً ونؤيدها أغلبية مواطنيها؟ أن أحد الآراء لا يتردد في القول بالمسؤولية «الإسرائيلية» عن هذه الانتهاكات، كما يتحدث عن مسؤولية الأقلية البيضاء في جنوب أفريقيا عن ممارسة التفرقة العنصرية، والمسؤولية الأمريكية عن حرق غابات فيتنام، ومسؤولية ألمانيا النازية عن عمليات الإبادة الجماعية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرافض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تمسّ الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) تفترض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

على أن التناقض بين المبدأ الأخلاقي (الرافض لنقل المسؤولية من شخص إلى آخر)، وبين هذه الأمثلة ليس ناشئاً عن خطأ المبدأ، بل لأن المسؤولية، في

جوهرها ذاته، فريدة من نوعها وغير قابلة للتحويل من شكل إلى آخر. فالمسؤولية الشخصية لا تنتقل إلى أفراد آخرين. والعكس صحيح أيضاً، أي أن المسؤولية الجماعية لا تمسّ الفرد. وأصعب الأمور، بطبيعة الحال، هو التمييز بين ضروب المسؤولية ورسم الحدود التي تفصل بينها. ولكن تلك على الأقل مشكلة صورية (من الناحيتين القانونية والسياسية) تفترض وجود أكثر من نوع واحد من المسؤولية.

ومبدأ المسؤولية الجماعية معترف به قانوناً، ويطبق بانتظام داخل العراق (ضد الأكراد على سبيل المثال). والناس عموماً يتوقعون الفصل بين الذنب وبين المسؤولية إذ أصبح مألوفاً لديهم تحت وطأة ظروف غير مقبولة في أجزاء أخرى من العالم (ومن ذلك مثلاً ما يحدث داخل العراق مراراً من تحميل عائلات بأكملها وزر تصرفات تعزوها الدولة نفسها إلى واحد فقط من أفراد العائلة المعنية). ولذا فإن فاينبرج مخطىء في قوله بأن «التغيرات التي جاء بها العصر الحديث حتمت إحلال المبدأ الأول (أي مبدأ المسؤولية الفردية) محل الثاني (أي المسؤولية الجماعية)، وأنه من المستبعد تماماً «تبدل» هذا الوضع إلا إذا فرضت قوى الدمار الشامل على الجنس البشري أن يبدأ تطوره من جديد بمستوطنات زراعية صغيرة، منعزلة عن بعضها البعض»[١١]. والظاهر أن الحداثة تأتي بأشكال مختلفة. فالتاريخ «لم يحتم» ربط العقاب بالمسؤولية الفردية العراق.

وقضية المسؤولية في دولة يحكمها الرعب، يجب أن تُطرح على نحو مختلف تماماً عن كيفية إثارتها في دولة عادية، لأن الشعب، بصفة عامة، لا يحس بأنه مسؤول عن تصرفات حكامه، حتى عندما يعرف أن قرارات خطيرة تعني الحياة والموت، تتخذ باسمه (مثل بدء وإيقاف أشرس الحروب في تاريخ الشرق الأوسط الحديث). فالولايات المتحدة ظهرت فيها على الأقل حركة مناهضة للحرب (فرضت إنهاء حرب الهند الصينية) وكذلك قامت في إسرائيل حركة «السلام الآن»، بعد الغزو الإسرائيلي للبنان. وحين تنقسم «الجماعة» على نفسها فهذا يعني أن ثمة نوعاً من «الضمير الجماعي الفعال». ولا يمكن وجود مثل هذا الضمير في العراق اليوم.

وفي نفس الوقت الذي كان يجري فيه صب قوالب نصب صدام حسين في بريطانيا، كان نظامه يشن حملة عسكرية واسعة النطاق لإبادة الأكراد العراقيين بالغازات السامة. وكانت الحرب قد انتهت، والمقاتلون الأكراد في الجبال لا يشكلون خطراً على النظام. ومع ذلك استهدف القصف، بالأسلحة الكيماوية، مدن الأكراد وقراهم وتجمعات الفارين الذين حوصروا في الممرات الجبلية وغيرها. وبعدها، في صيف سنة ١٩٨٨، وجهت حرب الغازات ضد حوالي ثلاثين ألف شخص كانوا قد هربوا من الجيش لأسباب غير سياسية خلال السنوات الأخيرة من الحرب العراقية ـ الإيرانية، ولجأوا إلى منطقة المستنقعات الواقعة في جنوب البلاد(٧). وتلك الأسلحة الفتاكة لا بد أنها تُعد في مصانع خاصة، وتنقل بالشاحنات بمعرفة أناس معينين، ثم يتولى إلقاءها من الجو أشخاص آخرون. ومنذ عام ١٩٦٨، ظل المعتقلون السياسيون «يختفون»، على نحو متواصل، وهم في الأسر، أو تدس لهم في الشراب لدى الإفراج عنهم سموم معدنية خطيرة يموتون من جرائها موتاً بطيئاً ومروعاً، في حين لا يدرون ما أصابهم (فتاريخ الأسلحة الكيماوية في العراق أطول مما توحي به عناوين الصحف التي سلطت عليها الأضواء في أواخر الثمانينات). وكان مئات الألوف من الناس اضطروا إلى الإلتحاق بحزب البعث وأجهزة الأمن لتنفيذ هذه السياسات. وشارك البلد كله في خوض أكبر حرب في تاريخه، من دون حتى همسة احتجاج، طوال ثمانية أعوام قاسية(٨). فالسمة المميزة للنظام العراقي إذاً، هي أنه ورط أعداداً ضخمة من الناس في جرائمه مباشرة، على مدى أكثر من عشرين عاماً، بينما جعل بقية الشعب على الأقل متواطئة معه في ارتكابها. ومع ذلك، فإن الجميع داخل البلاد، ومثلهم قادة المعارضة في الخارج، ينكرون أية مسؤولية عما يعرفون أنه كان يحدث في العراق. وحتى عندما تجد عراقياً مستعداً للإعتراف بأن الممارسات السالفة الذكر عبارة عن جرائم (وليست إجراءات «أمن قومي») فإنه يغضب لو اتهمته بالتواطؤ فيها.

فهل يُعد الشخص مسؤولاً إذا كان لا يستشعر المسؤولية؟ إن التقاليد الأخلاقية الغربية تقضي بضرورة الإعتراف بالمسؤولية، وعلى الناس أن يتحملوا

نتائج الأفعال التي يقدمون عليها باختيارهم الحر، كخيارات تتم في ضوء معرفة العواقب التي تترتب عليها. فالمسؤولية إذن قضية داخلية تخص الفرد. ولكن هذا لا ينطبق على التقاليد الإسلامية التي تفسر المسؤولية على أساس أنها واجب لا يتجه إلى داخل المرء نفسه بل نحو إرادة «أخرى» خارج ذاته. كما أنه ليس المفهوم المعمول به في العراق البعثي. «وحيثما يكون الكل مذنبين لا يمكن الحكم على أحد في نهاية المطاف، لأن ذلك الذنب لا يرافقه حتى مجرد التظاهر بالمسؤولية أو مجرد ادعائها»[٩٩].

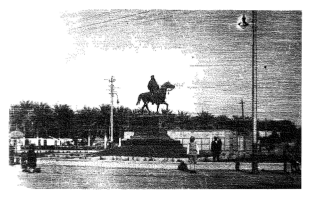
وإذا كان الطيارون، الذين ألقوا قنابل الغازات السامة على عائلات الأكراد العزّل، مذنبين (بمعنى أنه لا مجال للشك حتى في أذهانهم حول هوية من أسقطوا القنابل القاتلة بالذات)، فهل هم مسؤولون، على كل حال. عن مقتل ضحايا غاراتهم، مع أنهم كانوا مجرد أدوات لتنفيذ أوامر عليا تحت طائلة الموت، لو رفضوا الإمتثال لها؟ وماذا عن العراقيين الذين تبنوا دعوة القومية العربية في السنوات المبكرة؟ أو أولئك الذين أيدوا حزب البعث العربي الاشتراكي عملياً، وبطبية خاطر، في صعوده إلى قمة الحياة السياسية العراقية منذ عام ١٩٥٨؟ إنهم، كالنازيين الذين صوتوا لانتخاب هتلر، فأوصلوه إلى الحكم، مسؤولون عن إضفاء صفة الشرعية على السلطة والنفوذ اللذين استند إليهما نظام صدام حسين، ومكناه من تنفيذ سياساته فيما بعد. ولكن من السخف أن يذهب المرء إلى حد الإعتقاد أن هذا يجعلهم مذنبين لارتكاب تلك الجرائم اللاحقة، كما أن أي عضو عادي في صفوف الحزب الوطني الألماني (النازي) خلال الثلاثينات، لا يمكن اعتباره مسؤولاً عن أعمال الإبادة الجماعية بقدر مسؤولية الأشخاص الذين تولوا إدارة غرف الغاز وتشغيلها بالفعل. والمثقفون العراقيون تعاونوا مع صدام حسين بالجملة في صياغة مدينته. وخالد الرحال صنع نصب صدام حسين، ولكنه غير مسؤول عنه. فلا أحد كان يملك أي خيار في الموضوع. فماذا يعني كل هذا بالنسبة لفكرة «المسؤولية الجماعية» عن سوقية صدام حسين وكيتشه؟

إزالة النصب

إن النصب التذكارية هي أكثر من كونها منشآت جمالية. فهي، في أعماق جوهرها، تعبير عن ذكريات تجسّد لبّ هوية المدينة التي تنتصب فيها، حيث تضفي عليها شخصية معينة، وطابعاً خاصاً مثلما تفعل بالفرد أيضاً. وشكل النصب ومظهره وحجمه وطريقة صنعه وتاريخ خروجه إلى حيز الوجود والتجارب والمحن التي يمر بها القائمون بصنعه، وتحديد موقعه من مدينته كلها، أمورٌ تسهم في بلورة انطباعات الذاكرة. وليس مهماً لهذه الأغراض أن تكون تلك الذكريات حلوة أو مرة. ولكن المهمّ هو مدى علاقتها بالمدينة فعلاً، وأي منها يُكتب لها البقاء للتعبير عنها. ومن هنا تنبع قضية المسؤولية، سواء أكانت فردية أم جماعية.

في مختلف أنحاء أوروبا الشرقية، جرى هدم النصب التذكارية في سنة ١٩٨٩ مثلما حدث في المجر عام ١٩٥٦. وعندما تم تحطيم تمثالي الجنرال مود والملك فيصل الأول في بغداد، صبيحة يوم ١٤ يوليو (تموز) ١٩٥٨، كانت الجماهير الغاضبة تحسب أنها أزالت الذكريات السيئة من مخلفات عهد الإنتداب البريطاني والحكم الملكي (أنظر الشكل ٧١). وبعد مضي واحد وثلاثين عاماً على ذكرى تلك الحادثة، وقبل ثلاثة أسابيع فقط من الاحتفال بافتتاح قوس النصر الخاص به، أمر صدام حسين بإعادة نصب نسخةٍ من تمثال الملك فيصل عند مدخل شارع حيفا الذي جدد بناءه. وانه لمن سخريات القدر المريرة أن أول ملوك العراق، فيصل الأول، كان على طرفي نقيض من شخصية صدام حسين. فهو كان أكثر الساسة تسامحاً في التاريخ العراقي الحديث. وتمثاله ما كان ينبغي أن يهدم أصلاً، ناهيك عن أن يرد إليه اعتباره بأمر طاغية يسعى إلى تعزيز شرعية حكمه عن طريق استرجاع ذكراه الطيبة. وعلى أية حال فإن الذكريات تخلف آثارها دائماً ولا يمكن محوها بالكامل.

ومجموعة النصب التذكارية الجديدة التي أقيمت خلال حقبة الثمانينات، وُضعت لها أسسٌ متينة على هيئة طوابق من الكهوف المبنية بالإسمنت المسلح في



٧١ ـ تمثال الملك فيصل، كان قد أقيم في العام ١٩٣٤، ثم أزيل صبيحة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨، على يد الجماهير التي راحت تحتفل بإزالة الملكية. نذكر أن فيصل كان قد مات منهاراً في العام ١٩٣٣، بعد أن تيقن أن سياسته قد فشلت ولا سيما فيما يتعلق منها بالتعامل مع فسيفساء الأقليات التي تملأ العراق. نسخة جديدة من هذا التمثال أقيمت مؤخراً عند مدخل شارع حيفا الجديد الذي أقامه صدام حسين (راجع الصورتين رقم ١٣ و١٤)، وسط ضجيج صاخب بعد واحد وثلاثين عاماً من إزالة التمثال الأول. وذلك إبان الاحتفال بذكرى الثورة. لماذا؟ ان ما أراد النظام التعبير عنه، إنما هو التأكيد على أن البعث لا يخشى التاريخ العراقي. إن البعث يعيش اليوم نوعاً من مناخ الوقوف خارج الزمن، ومن حسن التواصل مع الماضي العميق تواصلاً يجعل وصول السلطة، أخيراً، إلى البعث أمراً منطقياً.

باطن الأرض. فعملية الهدم سوف تحتاج إلى أكثر من الحبال والحماس هذه المرة. ولعل تدميرها ليس هو الحل المناسب على كل حال، نظراً لاعتبارات أخرى. وذلك أن مجرد التحديق في النصب، مع العلم بأن نسخةً طبق الأصل من أطراف صاحبه، مصبوبة في البرونز ومائلة أمام أعينهم، ربما يتيح لأبناء الأجيال المقبلة رؤية شيء لا تستطيع الكلمات سبر أغواره تماماً. وحكم البعث العراقي استمر مدة أطول من أي نظام آخر في تاريخ البلاد الحديث. وهو نتاج محلي صرف لم تصنعه أية قوة خارجية. وأعماله وأساليب حكمه لا ينبغي أن يطويها النسيان. وفي هذا النصب بالذات، سيفان هما كيف ديمقليطس

الأسطوري، معلقان فوق رقاب العراقيين. فحتى بعد موت الطاغية يتعين عليهم مواجهتها من أجل الخلاص من ربقة سلطانه الطاغي. وهناك ذكريات أليمة لا يملك المرء سوى أن يقف أمامها معقود اللسان رهبةً.

لنفترض لحظة أن هذا النصب نجا من المصير المتوقع له، ثم تحول العراق إلى دولة من النوع المعتاد، حيث تعتبر إقامة مثل هذه الشهادة على سلطة الحاكم أمراً غير وارد إطلاقاً. فما الذي يمكن أن يحدث للنصب في تلك الحالة؟

إن نصب نيلسون القائم في ميدان الطرف الأغر، عبارة عن عمود قبيح المنظر بدأ حياته رمزاً لانتصار جماعة من البشر على جماعة أخرى. ولكنه الآن بات مجرد جزء من ذاكرة لندن. فالمدينة لا تستطيع الإستغناء عنه، مثلما يتعذر علينا كأفراد طرد الجوانب البغيضة من ذكريات الطفولة. فما الذي يعنيه هذا النصب اليوم؟ هل ما زال يرمز إلى الحرب والنصر وكراهية الفرنسيين؟ أغلب الظن أنه الآن لا يعدو كونه واحداً من المعالم السياحية، يشتهر بأنه قريب من معرض الفنون الوطني وتحط عليه آلاف الحمائم وتظهر صورته على بطاقات البريد التي ترسل إلى شتى أنحاء العالم.

والمدن قد تتراكم فيها أشياء من هذا القبيل، ثم يتكفل الزمن المنصرم بتغيير دلالاتها في النهاية. فرموز السطوة وانتصارات البعض، وتفاهات الكل، يمكن أن تتحول إلى أضدادها فوراً. وهذا ما اتضح من حركة الفن العامي الحديث واكتشاف فيتوري لإمكانيات لاس فيغاس. ولنفترض أن فناناً شعبياً ذكياً من جيل المستقبل في العراق، تكون الحرب قد أزالت غشاوة الوهم عن عينيه تماماً وتحرر من رومانسية جواد سليم نهائياً، ووجد لنفسه في هذا النصب مادة أولية للتعبير عن نظرة جديدة إلى الفن. فإذا يملك أن يقول عن هذا المعادل العراقي لعلبة حساء كامبل؟ وهل التلاعب التهكمي بالفن الشعبي هو المخرج السليم من مأزق تحويل التراث إلى نوع من الكيتش في العراق؟

ربما لا يكون كذلك. فكلمة irony الانكليزية الدالة على أسلوب التهكم كمنهج جدلي يكون فيه ظاهر المعنى عكس باطنه، ليس لها حتى ما يقابلها في

اللغة العربية (حيث أقرب مرادفاتها هي عبارات مثل السخرية والهجاء والاستهزاء). وإذا أخذنا هذا الأسلوب لا بمعنى مجرد إحلال كلمة «نعم» بدلاً من «كلا»، في لعبة حوار يعرف صاحبها ما يسعى إلى إثباته، وإنما بمدلول التعبير عن توتر حقيقي وحالة تجاذب وتنافر وتضاد بين قطبين متعذر الحل في النهاية، فعندئذ يمكن القول إن التراث الأدبي العربي يخلو من استعمال منهج التهكم الجدلي كطريقة للتفكير حول الواقع. وذلك لأن الثقافة الإسلامية استمدت الفكر الإغريقي من خلال أرسطو (الذي لم يكن يستسيغ هذا المنهج) وفي صيغة الفلسفة الأفلاطونية الجديدة التي أبعدت جانب الغموض من آثار أفلاطون. فالأسلوب الأفلاطوني بمعنى الغوص في المجهول وحتى التطلع إلى ما فوق معرفة البشر ـ والتجربة التي تدعو الإنسان إلى الشعور بالتواضع إذ يدرك حدود معرفته الضيقة ـ هو نفسه غير مألوف في الثقافة العربية. والعقل العربي الذي ترعرع على أنماط التفكير التقليدية أو الكلاسيكية، يتعذر عليه تصور هذا الأسلوب حتى كمفهوم مجرد[١٠١].

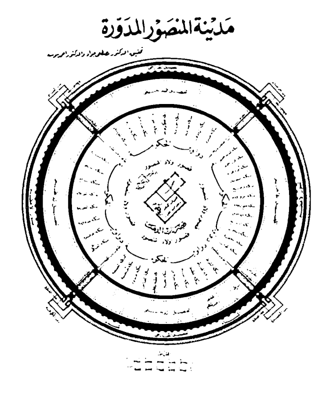
ولكن ثقافة حديثة شوهتها عقيدة العنف ومؤثرات حرب طاحنة (كما هو الحال في العراق المعاصر الذي لا يمكن تخيله خارج إطار القرن العشرين)، تواجه ما نستطيع تسميته بضرورة إلقاء نظرة فاحصة على نفسها بحثاً عن عيوبها، بشعور من الريبة وشيء من التواضع، فهي بحاجة إلى الخلاص من التشبث الفظيع بذاتها. وهذا جزء من العالم الذي مر بالتجارب القومية والاشتراكية والشيوعية، ولم يشهد قط تجربة التحرر الفكري. ولقد أثار سلمان رشدي قضية مهمة بكتابه «آيات شيطانية». فرد الفعل المعادي لهذا الكتاب لا يثبت أنه أخطأ بقدر ما يدل على أنه أصاب تماماً في مس وتر بالغ الحساسية. والعراقيون خاصة، كالمسلمين عامة، يمكن أن يستفيدوا من إزالة بعض الغموض والإبهام بدلاً من الهوس الشديد بتاريخهم الخاص وبالتراث. وفي مجال الفنون التشكيلية ربما يكون من المفيد أن يحل ما أسماه فرانسيس بيكون «ضراوة الحقيقة»، محل الرقة المرهفة والكلاسيكية التي تتجلى في أعمال هنري مور، مثلاً، وهو الذي تأثر به جواد سليم، أعظم فناني العراق الحديث. وبدلاً من

التغني بأناشيد «الوحدة» والوجود المشترك ووحدة المصير، ربما يجدر بالفنانين والكتاب والمفكرين، أن ينصرفوا عن تقديم ما يرضي أذواق العامة أو الجماهير الشعبية، أو يخدم أغراض الدولة، وينطلقوا على السجية متخذين لأنفسهم أساليب فردية خاصة ومتميزة بالكامل، ونظرة عالمية شاملة. وإن مكافحة الإبتذال الذي ينخر الروح العراقية اليوم، تستدعي الواقعية والاستخفاف بالتقاليد السائدة وإعادة اكتشاف العالم الخارجي والتسليم بطبيعة العالم المصطنعة والمتقلبة (وهي الدليل الوحيد على حريتنا). والفن الشعبي الحديث قد لا يعني الكثير من حيث القيمة الفنية، ولكنه أبرز ما يجسد العالم الخارجي أمام عيني المواطن العراقي العادي. فهل له قيمة كأداة لتقويض أهمية نصب صدام حسين؟ إن المهمة المطلوبة عسيرة للغاية، لأن الواقع رهيب إلى حد أن السخرية نفسها تتلعثم في وجهه ويعضّ الفم بالنكات.

وهذا النصب لا بد من مواجهته يوماً ما وليس إزالته. فنير الإستعمار البريطاني قد زال، وكذلك عرش الملك المفرط في «التسامح» مع أبناء الأقليات وكذلك الخطر «الصهيوني». فالعراقيون الآن لا يواجهون غير أنفسهم. والمسؤولية عنه ـ سواء كانت فردية أم جماعية ـ هي قضية تثير كل إشكالات ما حدث في العراق تحت حكم البعث. وهي تقترن على نحو لا ينفصم بدلالة النصب ومصيره في المستقبل. فإما أن المسؤولية تقع على الرئيس وحده، وإما أنه يشترك فيها مع آخرين. وليس المقصود هنا توريط أفراد معينين (كخالد الرحال مثلاً) في نتائج التصرفات الشخصية لهذا الرئيس، وإنما المراد كشف كل تلك السمات التي ينطوي عليها النصب والتي تضمّ الرئيس إليهم لاشعورياً.

كيف أمكن لشيء كهذا أن يصبح رمزاً للمدينة التي ولدت وترعرتُ فيها مهما قصر عمره في النهاية؟ هذا هو السؤال الذي ينبغي لكل عراقي مفكر أن يتمعن فيه ملياً. ومشكلة المسؤولية الجماعية عن نصب صدام حسين إنما تنحصر في «معرفة» سوقيته وتفاهته ثم «الشعور» بالكآبة والغم نتيجة لهذه المعرفة. فما الذي ستراه الأجيال القادمة من العراقيين في هذا النصب: هل تراه رمزاً للمكائد الشيطانية التي دبّرها رجل واحد، فتعمل على هدمه يوم الإطاحة

بصاحبه كما حدث في السابق، أم تعتبره شهادة لا تنسى على سنوات العار المشينة في بلادها؟



الحواشي والملاحظات

(١) مدينة بغداد المدورة بأبوابها الأربعة كما بناها ثاني الخلفاء العباسيين، أبو جعفر المنصور، في العام ٧٦٢ م. ان ثمة وصفاً مفصلاً للمدينة بأسماء شوارعها في مؤلفات العديد من المؤلفين العرب الكلاسيكيين، على أساس هذا الوصف تم وضع هذا المخطط. نذكر أن المدينة القديمة قد اختفت كلياً، وتم بناء حاضرة حديثة مكانها، بشكل يجعل من المستحيل الحفر للوصول إلى المدينة القديمة. في الوسط يوجد «قصر باب الذهب» الذي كان المنصور يستخدمه، وفيه «القبة الخضراء». ويظهر في المخطط «الصحن» الداخلي لجامع المدينة الرئيسي في الساحة الرئيسة للقصر، التي تتبعها دواوين الحكومة. ان نهر دجلة لا يدخل هنا كعنصر في تخطيط المدينة؛ فهو يكتفي بأن يمر قرب بوابة الكوفة (أسفل اليسار) مروراً عرضياً. يلاحظ التسوير المزدوج لتحصينات المدينة، وكذلك تآلف الجامع والقصر في المركز الهندسي لتصميم المدينة: ففي مركز الوسط، يتجاور ما يعرف بكونه مقر إقامة شخص الخليفة، ومركز التعبير عن كلمة الله الحقيقية، وهما أهم ما يُعتد به هنا في مجال السلطة والبعد الروحي والامتيازات والواجبات. إن المدينة هنا هي، في الحقيقة، قطعة من الايديولوجيا سورت بعيداً عن العالم. نذكر ان أول غربي وصف مدينة بغداد كان ماركو بولو في العام ١٢٧١ م. وفي زمنه كانت أسوار المدينة قد بدأت تفقد انتظامها، وبات نهر دجلة يغمرها في جانب منها. هذا المخطط أعده اثنان من أبرز الباحثين العراقيين: المؤرخ مصطفى جواد، وعالم الحفريات أحمد سوسة.

(٢) كونراد فيدلر «On Judging Works of Visual Art»، بيركلي، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٥٧، ص ٦٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤.

(٤) أفادتني مصادر موثوق بها أن فكرة وضع الأسلحة في النصب كانت من بنات أفكار الرئيس نفسه. ويبدو من الوضوح أن هذه الفكرة لم تأت إلا خلال مرحلة لاحقة من مراحل تصميم النصب، لأن الأسلحة ليست موجودة في المخطط الذي يرد في منشورات النظام (راجع الصورة رقم ٣). مصدر آخر أفادني أن الفكرة هي من عنديات منفذ النحت خالد الرحال. الكلام الفصل لن يأتي به أحد على الأرجح، خاصة وان خالد الرحال قد توفي.

(٥) استعير مفهوم «الهالة» من والتر بنجامين الذي استخدمه في مقالته المهمّة «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكية». هذه المقالة نشرت بين مجموعة من دراسات للمؤلف تحت عنوان

«Illuminations» (نيويورك، شوكن، ١٩٦٩). إن قوس النصر يظهر مرتين، لا مرة واحدة، وذلك عند كل طرف من طرفي جادة الاحتفالات، التي هي نفسها جزء من محور أكثر اتساعاً صمم على شكله جادة نورنبورغ للعروض العسكرية، وهو أمر أناقشه في بداية الفصل السادس المعنون «الابتذال والفن».

(٦) حنة أرندت «The Origins of Totalitarianism» (نيويورك، هاركورت براس وجوفانوفتش ١٩٧٣)، ص ٣٨٢.

(٧) أمير اسكندر «صدام حسين، مناضلاً، ومفكراً وإنساناً» (باريس، هاشيت، ١٩٨٠) الصفحتان ١٨ و٢١ تباعاً.

(٨) من أجل الإطلاع على عرض رائع للكيفية التي خدمت بها لغة وصور الثورة الفرنسية أغراضا مشابهة، راجع: «لين هنت» «Politics, Culture, and Class in the French Revolution» (بيركلي، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٤) خاصة القسم الأول المعنون «شاعرية القوة».

(٩) من المحاججة الواردة في كتاب جون ألستر «Ulysses and the Sirens: Studies in Rationality and Irrationality» (كامبردج، مطبوعات جامعة كامبردج، طبعة ١٩٨٤ المنقحة والمزيدة) ص ٥٠.

(١٠) الإشارة هنا إلى مفهوم سقراط لـ «الكذب النبيل» في كتابه «الجمهورية» الكتاب الثالث. المتحدث عن جذور المدينة الفاضلة والتفاوتات الطبيعية (في منح التكريمات، ودرجة الفضائل، وحصص الحكم) داخلها.

(١١) مستقى من بيان مشترك كتبه في العام ١٩٤٣، مؤلفة الحداثة المبكرة الثلاثة هؤلاء تحت عنوان «Nine Points on Monumentality»، أعيد نشره في «مجلة هارفارد للهندسة» العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤، مطبوعات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا ٦٢ ـ ٦٣.

(١٢) كما يذكر الفنان في حوار أجري معه حول النصب في «جلجامش، مجلة الفن العراقي الحديث» (بغداد، وزارة الإعلام والثقافة، العدد ٣، ١٩٨٣) ص ١٥.

(١٣) من منشور عنوانه «نصب شهداء قادسية صدام» أصدرته أمانة العاصمة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٣ و١. المعلومات حول النصب مأخوذة من هذه الوثيقة التي أرفقت بصور ومخططات.

(١٤) «ناشنال جيوغرافيك» المجلد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥. راجع المقال بقلم شربل داغر في «الحياة» العدد ٩٥٠٨، ٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩.

(١٥) من المقال التقديمي بعنوان: «بغداد... الجزر المكسورة» في مجلة «Process: Architecture» العدد ٥٨ (طوكيو، أيار/ مايو ١٩٨٥) ص ٢١ ـ ٢٥. العدد كله مكرس للحديث عن بغداد الجديدة وعنوانه «مدينة السلام: بغداد ١٩٧٩ ـ ١٩٨٣». مقال احتفالي مشابه عنوانه «بغداد الناهضة» كتبه شربان كاناكوزينو، المحرر السابق للمجلة الهندسية، ويشغل حالياً منصب أمين اللجنة الملكية البريطانية للفنون الجميلة. ظهر المقال في مجلة «معمار ٦» (سنغافورة، كونسبت ميديا، ت. ـ ك./ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢) ص ٥٦ ـ ٧١. راجع أيضاً «النهضة العمرانية في بغداد» مجلة «البناء»، المجلد الرابع العدد ٢١ ـ ٢٢ (الرياض، دار الفنون السعودية، نيسان ـ أيار/ أبريل ـ مايو ١٩٨٥) ص ٧٦ ـ ٨٨.

(١٦) إلى جانب المهندسين العراقيين المقيمين كافة. تشمل القائمة التالية بعض الأسماء الهامة في ساحة المعمار العالمي من الذين طلب إليهم صدام حسين تصميم مشاريع عمرانية (لم تنفذ كلها. بسبب الحرب، ولورد هنا نماذج من الأسماء والأعمال المطلوبة منها): «ذي ارشتكت كولابوراتيف» (شركة غروبيوس العتيقة)، الولايات المتحدة، صممت المخطط الرئيسي لشارع الخلفاء، ولتوسيع جامع الخلفاء، ولإنشاء فندق الشيراتون؛ «شيارد روبسون»، المملكة المتحدة (بناية مرتفعة في الشارع نفسه)؛ «فنتوري أند راش» الولايات المتحدة (مجمع حوانيت ومكاتب يترافق مع مسابقة إنشاء جامع للدولة في بغداد)، «أرثر أركسون أسوشيأتس»، كندا، (المخطط الرئيسي لمنطقة أبو نواس)، «أروب

لسوشباتس»، المملكة المتحدة (تطوير بعب الشيخ)؛ «بكاردو بوفيل، اسبانيا (جامع الدولة في بغداد، وساب الشيخ)؛ «أم. أند أر. أنترناشنال»، بلجيكا (مباني شارع حيفا)؛ «ريتشارد أنغلند، مالطا (مشروع في شارع حيفا)؛ «يورغن بواسوشباتس»، كارلفريد ماتشلر، ألمانيا الغربية (حوانيت، مركز وبيوت)؛ «جون وارن أند أ. بي. بي»، المملكة المتحدة (مبان حافظة من حول جامع الجيلاني)؛ «فان تريك»، فرنسا؛ «فنكونسلت»، فنلندا (تطوير جزيرة بغداد)؛ «سكاروب وجيبرسون» (مخطط اسكان في شارع أبي نواس)؛ «تيست» (مشاريع لشارع حيفا).

(١٧) ألدو روسي Selected Writings and Projects (لندن، أركتكتكال ديزاين، ١٩٨٣) ص ٢٣ . روسي هو مهندس معماري ايطالي ومنظر. تولي كتاباته أهمية خاصة للنصب بوصفها جزءاً أساسياً من الوجود العمراني. وتعتبر هذه الكتابات من بين أهم مساهمات مرحلة ما ـ بعد ـ الحرب، في إعادة التفكير في نظريات الحداثة المبكرة حول العلاقة مع المدينة.

(١٨) من حوار مع أمير اسكندر في «صدام حسين. . .»، مرجع مذكور، ص ٣٢٠.

(١٩) العبارة من فيدلر، مرجع مذكور، ص ٤٣، وهو يقصد فيها ان الفنان يجب أن يكون المرجع الوحيد.

(٢٠) يستحق هذا النص أن نورده كاملاً: «على غرار هذا الإنسان الوسط، نراهم يختبرون شرخاً بين أساليبهم في التفكير وأساليبهم في الشعور. إن مشاعر أولئك الذين يحكمون ويسيرون شؤون البلدان، لا تزال بحاجة إلى تدريب، كما لا تزال تحت تأثير المثل العليا المزعومة المتحدرة من القرن التاسع عشر. وذلكم هو السبب الذي يجعلهم عاجزين عن الإعتراف بالقوى المبدعة للزمن الذي نعيش فيه.. هذه القوى التي هي وحدها القادرة على إقامة النصب والمباني العامة التي يتعين دمجها في المراكز العمرانية الجديدة، والتي يمكنها أن تشكل تعبيراً حقيقياً عن عصرنا». أنا أرى، بالطبع، أن صدام حسين لا يستشعر مثل هذا الشرخ. وأن ينبغي عليه أو لا ينبغي عليه استثمار هذا الأمر مسألة أخرى تماماً. النص مأخوذ من «Nine Points on Monumentality» في مجلة هارفارد للهندسة، المجلد الرابع، ص ٦٢ ـ ٦٣.

(٢١) من خطاب يعود إلى العام ١٩٧٧، يرد في مجلد يحتوي أفكار صدام حسين حول الكيفية التي يتعين تدريس التاريخ بها في العراق. راجع: صدام حسين «حول كتابة التاريخ» (بغداد، دار الحرية، ١٩٧٩) ص ٢٣.

(٢٢) صدام حسين «الديمقراطية مصدر قوة للفرد والمجتمع» (بغداد: مطبوعات الثورة، ١٩٧٧) ص ١٩ ـ ٢١.

(٢٣) راجع: ميشال عفلق «في سبيل البعث» (بيروت، دار الطليعة، ١٩٥٩) ص ٢٩ ـ ٣٠.

(٢٤) البرت سبير «داخل الرايخ الثالث» (نيويورك، ويدنفيلد أند نيكلسون، ١٩٧٠) ص ٤٠ ـ ٨٠.

(٢٥) كان جون راسكين أكثر نقاد الفن نفوذاً في القرن التاسع عشر. لقد هوجمت أفكاره بقوة من قبل حركة الحداثة، لكنها عادت إلى الحياة خلال حقبة ما ـ بعد ـ الحداثة التي نعيشها. الغريب في الأمر أن راسكين يتنبأ بمشكلة سبير، ويوفر التبرير الذي يحتاجه سبير بكل وضوح من دون أن يجرؤ على المطالبة به: «وأنا أعتقد أن أي مبنى لا يمكن أخذ رأي نهائي بشأنه قبل مرور أربعة أو خمسة قرون على بنائه؛ كما أن اختيار تفاصيله وتصميمها لا ينبغي أن يتم الرجوع بالنقد إلى مظهره إلا بعد انقضاء تلك الفترة» The Seven Lamps of Architecture (نيويورك، ذي نونداي بريس، ١٩٦١)، ص ١٨٣.

(٢٦) سبير، مرجع مذكور، ص ٥٦.

(٢٧) من قصيدة ويليام بليك «Augunes of Innocence».

(٢٨) من مقالة عنوانها «نيويورك بوب» في كتاب لوسي ر. ليبارد «Pop Art» (لندن، تايمز أند هدسون، ١٩٧٠) ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ٩٧ ـ ٩٨.

(٣٠) من مدخل إلى أعمال آندي وارهول كتبه السير ماكثوش في «Artists Contemporary» تحرير: كولن نايلور آند جنيس ب. لوردبدج (نيويورك، مطبوعات سانت مارتن، ١٩٧٧).

(٣١) من مقالة عنوانها «Theatrum Philosophicum» لميشال فوكو في كتاب «Langage Counter - Memory, Practice: Selected Essays and Interviews» (ايثاكا: مطبوعات جامعة كورنيل، ١٩٧٧) كل المراجع مأخوذة من صفحات تقع بين ١٨٦ و١٩٠. من وجهة نظر فوكو، يعتبر ماغريت بدوره فناناً هاماً. فهو لم يكن مهتماً بجماليات الرسم، أو بالرسم كغاية في ذاته. بالنسبة إليه كان الشعر متفوقاً على الرسم، وهو كان يجب أن يعتبر نفسه مفكراً قيض له أن يتواصل مع فن الرسم. في دراسته حول ماغريت وعنوانها «ليس هذا غليون» (كاليفورنيا: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٣)، يحاول فوكو أن يفك بعض عقد ماغريت، عبر تعبيره عن فكرته المتعلقة بـ «الرسم غير التوكيدي» ويعني فوكو بذلك نوعاً من الخطاب المرسوم الذي يضيع بدأب عبر لعبه على الكلام والصور حتى ينتهي به الأمر إلى الإنهيار تحت ثقله الخاص. وسلاح هذا الشعور، هذا الدمار الذي يحيق بما هو بصري وحسب في وسيلة التعبير الفني هذه، إنما هو هيمنة مبادىء التطابق والتكرار على المبادىء الكلاسيكية (حسب نظرية فوكو لتاريخ الفن) المتعلقة بالتشبه والتوكيد (التمثيل التشكيلي للموديل الموجود خارج الرسم نفسه). في هذا المجال يعتبر ماغريت حجر الرحى في درب التغيير هذه. غير ان ذروة هذه الهيمنة تتمثل خاصة في آندي وارهول. حيث نرى ميشال فوكو ينهي دراسته حول ماغريت بهذا الحكم المغري: «سيأتي يوم يحدث فيه للصورة نفسها أن تفقد هويتها، عن طريق التطابق الذي يتكرر إلى ما لا نهاية على طول سلسلة الرسوم، وكذلك سيفقد هويته الاسم الذي تحمله الصورة: كامبل، كامبل، كامبل، كامبل» المرجع نفسه ص ٥٤.

(٣٢) روبرت فنتوري، دنيز سكوت براون، ستيفين ايزنور «Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form» (كامبريدج، منشورات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، طبعة جديدة منقحة) ص ٥٠.

(٣٣) في العراق سبق لمثل هذه الأقداس أن استخدمت لغايات أقل إثارة للشبهة. ففي صيف العام ١٩٣٣، العام الذي تلا تحقيق البلد لاستقلالها السياسي الشكلي، جرت مذبحة لأبناء الطائفة الأشورية، على يد ميليشيا شعبية في قرية تدعى صميل (١١ آب/ أغسطس ١٩٣٣)، نتج عن ذلك احتفال انتصاري في مدينة الموصل صحبه إقامة أقواس نصر زينت بحبات بطيخ ملطخ بالدماء، تمثل رؤوس القتلى الأشوريين. بشكل يتلاءم مع المشاعر التي كانت سائدة عهد ذاك كما يفيدنا ر. س. ستافورد في كتابه «The Tragedy of the Assyrians» (لندن، آلن آند أنوين لمتد، ١٩٣٥) ص ٢٠١. من المرجح أن أولى السوابق التي مهدت لنصب صدام حسين في العراق الحديث، تمثلت في تلك الأقواس الشعبية التي أقيمت في العام ١٩٣٣.

(٣٤) ظهر الفيلم في برنامج «النافذة الخلفية» على القناة البريطانية الرابعة، ٢٣ أيار (مايو) ١٩٩٠.

(٣٥) كويتن بل «Bad Art» (شيكاغو: منشورات جامعة شيكاغو، ١٩٨٩) ص ١٣.

(٣٦) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٣٧) روبرت فنتوري «Complexity and Contradiction in Architecture» (نيويورك، متحف الفن الحديث، ١٩٦٦) ص ٤٨ و٥٠.

(٣٨) فنتوري، براون وايزنور المرجع المذكور أعلاه، ص ١١٧.

(٣٩) راجع المصدر نفسه ص ٩٠. راجع كذلك انتقاد هندسة فنتوري في كتاب كينيث فرامبتون «Modern Architecture: A Critical History» (لندن: تايمز آند هدسون، ١٩٨٥) ص ٢٩١.

(٤٠) كلمات الرئيس مذكورة في مقال مكرس للحديث عن التصميم في الأسبوعية البغدادية «ألف باء» (بلا تاريخ) ص ٣٣ ـ ٣٦).

(٤١) من حوار مع بوفيل، في كتاب وارين أ. جيمس «Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura: Buildings and Projects 1960-1985» (نيويورك، ريزولي، ١٩٨٨) ص ١٨٦.

(٤٢) من منشور فنتوري، راونس وسكوت براون حول «فلسفة التصميم» في مشروع جامع الدولة في بغداد. نشر، مع التصميم، من قبل أمانة العاصمة (١٩٨٣) ص ٥٦.

(٤٣) تشارلز جنكز «The Language of Post - Modern Architecture» الطبعة المنقحة (لندن، أكاديمي، ١٩٧٨) ص ١٣٢. أنا مدين لكتابات جنكز حول ما ـ بعد ـ الحداثة، بالنسبة إلى استشارة أساليب جديدة ندي في طرح الأسئلة القديمة.

(٤٤) كانت المناسبة مؤتمراً حول الهندسة المعهوية والتراث رعاه الرئيس العراقي (انظر الفصل الثاني): ذات يوم، أمام قلق الجميع، تغيب الرئيس عن المؤتمر، ثم ظهر ببدلته العسكريّ على شاشة التلفزة ليعلن أمام العالم كله كيف أنه اضطر لشن الحرب بدلاً من أن يشارك في المؤتمر.

(٤٥) في الحاشية رقم ١٦ أوردت لائحة بأسماء وأعمال عدد من المهندسين ذوي العلاقة بالأمر.

(٤٦) «هندسة من دون مهندسين» هو العنوان الذي وضعه برنارد رودوفسكي لكتابه الهام، الذي تابع أعمال معرض أقيم في العام ١٩٦٤ بنفس العنوان في متحف الفن الحديث (نيويورك: دابلداي اند كومباني، ١٩٦٤). إن التأثير العميق لـ «الفن البدائي» على الفن الحديث وفن النحت، غطي في معرض كبير أقيم في نيويورك وعولج في دراسة حررها ويليام روبن شغلت كتاباً من جزئين بعنوان «Primitivism in Twentieth-Century Art» (نيويورك، ١٩٨٤).

(٤٧) العبارة استخدمها جنكز في كتابه الأنف الذكر، ص ٢١.

(٤٨) راجع مقالة تشارلز جنكز «The New Classicism and its Emergent Rules» في مجلة «Architectural Design»، المجلد ٥٨، العدد ١٢، ١٩٨٨.

(٤٩) من تعريف لكلمة «كيتش» في ست وثلاثين كلمة، راجع «The Art of the Novel» (نيويورك، غروف برس، ١٩٨٨) ص ١٣٥.

(٥٠) بول فاليري «The Art of Poetry» (برنستون: مطبوعات جامعة برنستون، سلسلة بولنغن، XLV، ٧، ١٩٨٥) ص ٥٦.

(٥١) راجع مقال جبرا ابراهيم جبرا بعنوان «كيف أجعل في عربياً؟ الفن لولا لم الفنان؟» في اليومية العربية «الحياة» ٢٥٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٩.

(٥٢) على سبيل المثال، شهدت بغداد في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨ حدثين ضخمين: أولهما كان معرضاً عالمياً للفن التشكيلي عرضت فيه ألوف الأعمال التي تمثل ستمائة فنان أتوا من شتى أنحاء العالم. ووزعت خلاله ثلاثة وعشرون جائزة (من بينها ست ميداليات ذهبية)، كما أعطي كل فائز ١٥ ألف دينار عراقي. راجع التقرير المنشور بيوم ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) حول المعرض في اليومية العربية الصادرة في لندن «الشرق الأوسط». وفي يوم ٢٤ تشرين الثاني (نوفمبر) نفسه أقيم المهرجان التاسع للشعر العربي (المربد) تحت اسم «مربد النصر» ودعي إليه عدد من أصحاب أشهر الأسماء في الشعر والأدب والنقد العربي، من تسعة عشر دولة عربية (من بينهم نزار قباني ومحمود درويش وعبد الوهاب البياتي وغادة السمان) ومنح الفائزون يومها جوائز اتخذت شكل ميدالية صدام للفنون.

(٥٣) النص الكامل للخطاب ظهر في اليومية البغدادية الرسمية «العراق» (١٦ أيلول ـ سبتمبر ـ ١٩٨٠).

(٥٤) من مقال كتبه بول راوتلدج بعنوان «Left Speechless by the New Babel»، الأوبزرفر، ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٨.

(٥٥) مذكور في تقرير حول المشروع وضعه بول لويس ونشرته يومية «نيويورك تايمز» ١٩ نيسان (أبريل) ١٩٨٩. راجع أيضاً تقريره الطويل في قسم الرحلات ملحق الأحد في «نيويورك تايمز» ٢٥ حزيران (يونيو) ١٩٨٩، ص ٨ و٩.

(٥٦) أريك هوبزباون وتيرنس رانجر (محرران): «The Invention of Tradition» (كامبردج: منشورات جامعة كامبردج، ١٩٨٧) ص ٤. في المقدمة يحدد هوبزباون مصطلحاته. وبعد ذلك يعالج الكتاب سبع حالات دراسية: طقوس الملكية البريطانية (١٨٢٠ ـ ١٩٧٧)؛ خلق تقاليد اسكتلنديه؛ الرومانسية في ويلز؛ تقاليد الإنتاج الجماعي في أوروبا (١٨٧٠ ـ ١٩١٤)؛ أفريقيا الكولونيالية؛ والسلطة التمثيلية في الهند الفكتورية.

(٥٧) «Process: Architecture» العدد ٥٨، ص ١٠٢. راجع القسم حول «مشاريع الحفاظ».

(٥٨) راجع «غلغامش: مجلة الفن العراقي الحديث» (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٧) العدد ٣، ص ١٥ ـ ١٦.

(٥٩) راجع على سبيل المثال نقد جبرا ابراهيم جبرا في «من التنصبة إلى النصب: البحث الخلاق لدى محمد غني» في مجلة «أور» أيار ـ تموز (مايو ـ يوليو) ١٩٧٩، ص ٢٦ ـ ٣٥ ـ نشرت في لندن.

(٦٠) من حوار مع محمد غني في اليومية العربية «الشرق الأوسط» ١٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨. راجع كذلك تعليقاته التي أوردها ويليام ايليس في مقالة «وجه بغداد الجديد» في مجلة «ناشنال جيوغرافيك» المجلد ١٦٧، العدد ١، كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥، الصفحة ١٠٧.

(٦١) خطاب جواد سليم الافتتاحي خلال أول معرض أقامته «جماعة بغداد للفن الحديث» التي أسسها، في العام ١٩٥١. أعيد نشر الخطاب بكامله في كتاب جبرا ابراهيم جبرا «جواد سليم ونصب الحرية» (بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٤) ص ١٩١ ـ ١٩٣.

(٦٢) من الزواية التي يقدمها شاكر حسن آل سعيد في الفصل العاشر «انبثاق الشخصية الحضارية ـ جماعة بغداد للفن الحديث» من الدراسة الكبيرة (في جزئين) التي نشرت بعنوان «فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق» (بغداد، وزارة التربية والإعلام، ١٩٨٣) ص ١٧٢. تنبع أهمية تأريخ شاكر حسن آل سعيد لحركة الفنون البصرية في العراق من كونه يلائم بين نظرة من الداخل يلقيها فنان عظيم الموهبة عاش تلك المرحلة، وبين تفسير ايديولوجي ـ سياسي صاخب لذلك التاريخ، يركز بتكرار لا ينتهي على «الجماعية» (الروح، الرؤية، الهدف) على حساب الفردية، تماماً كما لو كانت الجماعية فضيلة في الفن.

(٦٣) من مقدمة كاتالوغ معرض «لبنان ـ نظرة الفنان: ٢٠٠ عام من الرسم اللبناني» (لندن، كوارتت بوكس، ١٩٨٩) بقلم السير هيو كاسون، الرئيس السابق لأكاديمية الفنون الملكية. المقال الرائع الذي كتبه جون كارزويل في الكتاب نفسه بعنوان «الرؤية اللبنانية» يناقش خصوصية التجربة اللبنانية.

(٦٤) حسن «فصول...» مرجع مذكور (في الحاشية ٦٢) ص ١٦٣.

(٦٥) «التواصل» مع الماضي، مفهوم ظهر للمرة الأولى كموضوعة رئيسية، في البيان المكتوب حول المبادىء، الذي وضعته جماعة بغداد للفن الحديث في العام ١٩٥١. يومها كان المفهوم استمرارياً وجديداً. اليوم صار كليشيه. راجع شاكر حسن آل سعيد، في المرجع المذكور، حيث يورد مقاطع من البيان، ص ١٦٦.

(٦٦) المرجع نفسه، ص ١٦٤ و١٧٦ والفصل العاشر بشكل عام.

(٦٧) راجع حسن «فصول...» المجلد الأول، ١٠٨، ١٢٤ ـ ١٢٥.

(٦٨) من أجل فهم العبور من ساطع الحصري إلى سامي شوكت بالنسبة للثقافة السياسية للعروبة العراقية، راجع سمير الخليل: «جمهورية الخوف» (بيركلي: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩) الفصل الخامس.

(٦٩) راجع التقرير السياسي للعام ١٩٧٤، المتعلق بالمؤتمر الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي، نشر بالانكليزية تحت عنوان «The 1968 Revolution in Iraq» (لندن، ايثاكا برس، ١٩٧٩).

(٧٠) تفسير فكرة الجواد الجامح يقوم على أساس محادثات جبرا ابراهيم جبرا مع الفنان. راجع «جواد سليم ونصب الحرية»، مرجع مذكور (في الحاشية ٦١) ص ١٣٦

(٧١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٢ وص ١٤٨.

(٧٢) في منشور عنوانه «النصب التذكاري لثورة ١٤ تموز المجيدة» (بغداد، ١٩٦١، لا يوجد ترقيم للصفحات) كتبه فاضل محمد البيي، ونشر لمناسبة إزاحة الستار عن النصب، جرى تفسير قسمه الأوسط كما يلي:

«انه يوم ١٤ تموز الخالد.

«قفزة جبارة رائعة يقفزها الجندي الأبي، وتتجسد فيها قوة الزعيم المنقذ الثائر من أجل الشعب وقد توترت عضلاته، وحطمت قبضته قضبان السجن من كل صوب. جسمه منبثق عن كيان الشعب انبثاقة الإنفجار، وبيده حاملة الغدارة تشد من أزرها يد الشعب.

«انه فجر الثورة التي أنهت سجل المآسي وحولت قوة الشعب العراقي نحو الانطلاق البناء. والقرص الأعلى هو الشمس، رمز النهار الوضاح بعد الظلام. وهو من أقدم رموز العراق. من هنا طلعت شمس الحضارة تشرق على العالم، ومن هنا طلعت شمس الثورة بقيادة جنديها الشجاع. ولقد داس الجندي بقدمه ترساً يمثل الشر. انه الترس الذي كانت تترقى خلفه عهود البغي والفساد».

(٧٣) من أجل نظرة عامة راجع مقال الفنان الفلسطيني كمال بلاطة بعنوان «الفن العربي الحديث» في مجلة «فنون عربية» العدد ٦، المجلد ٢، ١٩٨٢ ص ٢٩ ـ ٤٠. يلاحظ تقدير بلاطة لمكانة جواد سليم في تطور الفن التصويري العربي، ص ٣٧.

(٧٤) الدكتور شمس الدين فارس «المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر» (بغداد، وزارة الإعلام، السلاسل الفنية، الرقم ٢٤، ١٩٧٤) ص ٦٠ ـ ٦٣ من المقدمة.

(٧٥) حسن «فصول...» مرجع مذكور، المجلد ١، ص ٢١١.

(٧٦) العبارة من جبرا ابراهيم جبرا في «جواد سليم ونصب الحرية» مرجع مذكور، ص ٧٢. منشور البيان المهدى إلى «عبد الكريم قاسم، زعيم ثورة ١٤ تموز» يبدأ على هذه الشاكلة:

«لأول مرة منذ ستة وعشرين قرناً من تاريخ العراق الطويل، يطلب إلى فنان عراقي أن يعبر بمطلق الحرية عن رؤياه النبيلة في منحوتات شاهقة، فيضع في البرونز ملحمة تمثل ثورة ١٤ تموز، بجذورها العميقة في تاريخ الأمة، بجبروتها في الانطلاق، وبسعيها الأكيد نحو حرية العراق وازدهاره وانتهاره. فهذا النصب الكبير الذي نحته جواد سليم، يمثل الثورة بأبعادها الشواهق ومعانيها الكبار، ويحقق مزجاً رائعاً بين ثورة الشعب ونوازعه، من جهة، وبين فكرة الأسلوب العراقي المستقى من تربة هذا البلد العظيم وتقاليده، من جهة أخرى».

(٧٧) الكتاب من تأليف جبرا ابراهيم جبرا وعنوانه «جذور الفن العراقي» (بغداد، الدار العربية، ١٩٨٦).
إن التمحور الثقافي الذي يكشف عنه هذا الكتاب، يمكن تلمسه بمقارنته مع كتابات جبرا السابقة حول الفن.. ويخطر في بالي هذا الكتاب الذي أصدره جبرا عند بداية الستينات وجمع فيه دراسات تحت عنوان «الرحلة الثامنة» (أعادت المؤسسة العربية للدراسات والنشر طباعته في بيروت في العام ١٩٧٩).

(٧٨) و. هـ. أودن «الشاعر والمدينة» في «The Dyer's Hand and Other Essays» (نيويورك: فنتاج بوكس، طبعة العام ١٩٦٨) ص ٨٥. صدر باللغة العربية عن دار الساقي.

(٧٩) راجع نقد ريتشارد رورتي الثاقب لنظريات المذهب الجوهري حول اللغة والذاتية والجماعية في كتابه «Contingency, Irony and Solidarity» (كمبردج، منشورات جامعة كامبردج، ١٩٨٩). راجع

كذلك عرض الاسدير ماكنتاير للطابع اللامتهي للفكر الأخلاقي اليوم. وهو بهذا لا يعني فقط أن هذا الطابع يواصل مسيرته إلى الأمام وإلى الأمام، بل أيضاً انه لا يمكنه العثور على محطة نهائية له. راجع «After Virtue» (نوتردام، مطبوعات جامعة نوتردام، ١٩٨٤، الطبعة الثانية) ص ٦. تكاد المشكلة تتلخص في العنوان الذي تحمله مجموعة من الدراسات صادرة حديثاً بعنوان «التخلي الشامل؟ سياسات ما بعد الحداثة» تحرير أندرو روس (مينيابوليس، مطبوعات جامعة مينيابوليس، ١٩٨٨).

(٨٠) حنة أرندت «ايخمان في القدس: تقرير حول عادية الشر» (لندن: بنغوين، ١٩٨٤. نشر للمرة الأولى في العام ١٩٦٣).

(٨١) راجع المناقشة حول هذا الأمر في السيرة التي وضعتها اليزابيت يونغ - بروهل لحياة حنة أرندت بعنوان «Hannah Arendt: For Love of the World» (نيو هافن: منشورات جامعة يال، ١٩٨٢) الفصل الثامن، ص ٣٢٨ - ٣٧٩.

(٨٢) عراق صدام حسين، ليس أوغندا عيدي أمين دادا. عراق صدام حسين يشبه ألمانيا هتلر في كونه يقوم على سلطة ذات مشروعية. تلكم موضوعة يبحث فيها سمير الخليل في كتابه «جمهورية الخوف» المذكور آنفاً.

(٨٣) راجع جان - جاك روسو: «Politics and the Arts» (ايثاكا: نيويورك، منشورات جامعة كورنل) ص ٣٤ - ٣٧.

(٨٤) «لو التقى شاعر بفلاح أمي، لن يجد الاثنان ما يقولانه لبعضهما البعض على الأرجح، لكنهما ان التقيا معاً، بموظف حكومي، من المؤكد انهما سيشاطران نفس الارتياب حياله.. إن أياً منهما لن يثق بالموظف الحكومي بأكثر مما يمكنه أن يرمي جهاز بيانو كبير...» أودن في «The Dyer's Hand» ص ٨٨ - ٨٩.

(٨٥) راجع المصدر المذكور، ص ٧٨ - ٨٠.

(٨٦) المواقف الكلاسيكية هي مواقف ثورو وإيمرسون. ولكن مورتون ولوتشيا وايت يربانا في كتابهما «المثقف ضد المدينة» (أوكسفورد، منشورات جامعة أوكسفورد، طبعة العام ١٩٧٧) أن تقاليد الموقف الروماني ضد العمران يشمل هاوثورن وادغار ألن بو، وهرمان ملفل، وجيمس فينيمور كوبر وفرانك نوريس وفرانك لويد رايت ولويس مامفورد بين آخرين.

(٨٧) الفصل السادس «تكوين البعث» في كتاب سمير الخليل آنف الذكر، حيث يحلل رومانسية ميشال عفلق السياسية.

(٨٨) روسو، المرجع الآنف الذكر، ص ٢٣.

(٨٩) مستلّ من محاضرات ألقاها جاك ماريتان في العام ١٩٥١ في جامعة برنستون ونشرت تحت عنوان «The Responsibility of the Artist» (نيويورك، سكرايبنر، ١٩٦٠) ص ٨٦

(٩٠) المرجع المذكور، ص ١٠٥.

(٩١) المرجع المذكور، ص ٩٤.

(٩٢) نقطة يثيرها ماريتان بشكل جيد في المرجع المذكور ص ٩٩ - ١٠١.

(٩٣) «The Oxford English Dictionary»، المجلد ١٢ (أوكسفورد، كلارندون برس، ١٩٧٨) ٣٢٦.

(٩٤) أنا مدين لأطروحة الدكتوراه التي أعدها أنياني أنطوني منكيتي، بعنوان «Collective Responsibility» (جامعة هارفارد، قسم الفلسفة، ١٩٧٤).. بعدد من النقاط الواردة هنا.

(٩٥) بول فاليري «The Art of Poetry»، مرجع مذكور، ص ٢٣٦.

(٩٦) راجع مقالة جويل فاينبرغ «Collective Responsibility» في «مجلة الفلسفة» المجلد LXV، العدد ٢١، ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٨، ص ٦٨٠.

(٩٧) أفاضت الصحافة الغربية في الحديث عن المقتلة الجماعية التي كان الأكراد العراقيون ضحية لها بعد

الهجوم الكيميائي الذي شن على بلدة حلبجا في العام ١٩٨٧ وأسفر عن سقوط ٥٠٠٠ ضحية. مقابل هذا نلاحظ أن قتل الهاربين من الجندية في مناطق الجنوب الشيعية، لم يجر عنه الحديث كثيراً. راجع تقرير هيلينا غراهام في صحيفة «الغارديان» ١٥ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٨.

(٩٨) في كتابي «جمهورية الخوف» أقدر عدد القوات المسلحة الرسمية بـ ٦٧٧ ألف جندي في العام ١٩٨٠ (أي قبيل اتخاذ القرار بشن الحرب العراقية - الإيرانية في ربيع العام نفسه). ويمثل هذا الرقم خمس القوة العاملة النشطة اقتصادياً، وهو عدد لا يتلاءم مع عدد سكان البلد بأي مقياس من المقاييس. ثمة في النصف الثاني من الكتاب نفسه بحث تاريخي في شرعية حزب البعث في العراق.

(٩٩) من مقال كانت حنه أرندت قد نشرته للمرة الأولى في العام ١٩٤٥ حول لغز جرائم الحرب النازية.. وأتبعت أنا محاججاته. المقال عنوانه «Organized Guilt and Universal Responsibility» أعاد روجر ف سميث نشره في كتاب «Guilt: Man and Society» (نيويورك، أركور بوكس، ١٩٧١) ص ٢٦١.

(١٠٠) حول المكانة الرئيسية التي يسبغها أفلاطون على السخرية راجع كتاب بول فريدلاندر «Plato: An Introduction» (برنستون: منشورات جامعة برنستون، سلاسل بولينغن LIX، ١٩٦٩).

الرسوم

١ - النصب التذكاري المعروف باسم «قوس النصر». من تصميم صدام حسين في بغداد. (١٩٨٩).
٢ - وجه بطاقة الدعوة.
٣ - ظهر بطاقة الدعوة.
٤ - النصب. ويظهر في الصورة جزء من الذراع أثناء عملية البناء.
٥ - ملصق يبدو فيه سعد بن أبي وقاص وصدام حسين. بغداد. في الثمانينات.
٦ - ملصق حائطي. بغداد. في الثمانينات.
٧ - ملصق حائطي يصور محارباً عربياً مع الرأس المقطوع لخصمه الإيراني. بغداد. في الثمانينات.
٨ - من الرسوم الدارجة عند الشيعة صورة الحصان الأبيض «ذو الجناح» حصان الحسين بن علي.
٩ - ملصق يظهر فيه صدام حسين على حصان أبيض. بغداد (١٩٨٩).
١٠ - شجرة نسب صدام حسين كما ظهرت في كتاب أمير اسكندر بعنوان «صدام حسين: مناضلاً ومفكراً وإنساناً» (من منشورات دار هاشيت في باريس سنة ١٩٨٠).
١١ - نقش يمثل بغداد القديمة في العشرينات تقريباً. وإسم الفنان غير واضح.
١٢ - بغداد في الستينات.
١٣ - منظر شارع حيفا من جهة المدينة القديمة.
١٤ - عمارات من طراز «ما بعد المدرسة الحديثة» في بغداد الثمانينات.
١٥ - نصب الشهيد في بغداد من تصميم اسماعيل فتاح (١٩٨٣).
١٦ - فكرة الفنان عن نصب الشهيد كما ظهرت في كتيب «نصب شهداء قادسية صدام» الصادر عن أمانة العاصمة بغداد سنة ١٩٨٣.

١٧ ـ نصب الجندي المجهول في بغداد من تصميم خالد الرحال في سنة ١٩٨٢.
١٨ ـ لقطة مأخوذة عن قرب للدرع المائل في نصب الجندي المجهول.
١٩ ـ ساحة التماثيل في البصرة (١٩٨٩).
٢٠ ـ قوس النصر الذي رسمه أدولف هتلر في عام ١٩٢٥.
٢١ ـ علبة شوربة كامبل كما صورها آندي وارهول سنة ١٩٦٤.
٢٢ ـ ساعة يد ذهبية.
٢٣ ـ داخل مقهى.
٢٤ ـ كوخ ريفي في جنوب العراق.
٢٥ ـ لوحة إعلانات في الصحراء.
٢٦ ـ النصب كما يبدو على طول المحور الرمزي، ويظهر فيه كلا القوسين من تصميم صدام حسين (١٩٨٩).
٢٧ ـ مدرج المتفرجين وطريق الاستعراضات الرسمية وألعاب نارية أثناء الليل، ويبدو قوس النصر في أقصى الصورة.
٢٨ ـ باب النصر في القاهرة. إحدى بوابات القاهرة العظيمة كما رسمها مهندسو نابوليون لدى غزوه لمصر في سنة ١٧٩٨.
٢٩ ـ ملصق يمثل صدام حسين على بوابة عشتار.
٣٠ ـ صورة جزئية لنصب صدام حسين توضح شكل الخوزات والقاعدة (١٩٨٩).
٣١ ـ صورة جزئية للنصب يظهر فيها العلم والسيفان المتقاطعان.
٣٢ ـ كشك لبيع شطائر السجق في لوس أنجيليس.
٣٣ ـ نصيحة روبرت فينتوري للنصب التذكاري.
٣٤ ـ مسابقة جامع بغداد الرسمي. تصميم مينورو ناكياما كما ظهر من منشورات أمانة العاصمة بغداد (عن المشروع رقم ٣٢٨/٦٥١) سنة ١٩٨٣.
٣٥ ـ تصميم فينتوري وراوش وسكوت براون لمشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٣.
٣٦ ـ قطاع من قبة الجامع في تصميم فينتوري وشركاه.
٣٧ ـ منظر داخلي للمصلى الرئيسي في تصميم فينتوري وشركاه.
٣٨ ـ مشبك الغسيل الذي أقامه كليس أولدنبيرج في فيلادلفيا سنة ١٩٧٦ ويبلغ ارتفاعه ١٣,٥ متراً.
٣٩ ـ بوابة عشتار بنصف حجمها.
٤٠ ـ حارس عند قصر نبوخذ نصر.
٤١ ـ «شهرزاد وشهريار» من أعمال النحات محمد غني في سنة ١٩٧٥. تمثالان من البرونز يبلغ ارتفاعهما ٤,٢٥ متراً بشارع أبو نواس في بغداد.
٤٢ ـ تمثال «نافورة قهرمانة» للنحات محمد غني سنة ١٩٧١ يبلغ ارتفاعه ٣,٣٠ متراً وهو مصنوع من البرونز ويقوم بشارع سعدون في بغداد.
٤٣ ـ نحت من المعدن للعلم العراقي في نصب الشهيد يبلغ ارتفاعه ٥ أمتار.

٤٤ - فندق بابل في بغداد.
٤٥ - مبنى وزارة الصناعة في بغداد.
٤٦ - بناء من تصميم كوينلان تيري في لندن سنة ١٩٨٨.
٤٧ - جزء من مئذنة جامع سليمان في جدة من تصميم المهندس عبد الواحد الوكيل سنة ١٩٨٠.
٤٨ - نصب الحرية. مصبوبات برونزية على بلاطة مكسوة بالحجر الجيري طولها ٥٠ متراً وعرضها ١٠ أمتار من أعمال جواد سليم في عام ١٩٦١.
٤٩ - جزء من نصب الحرية يوضح صورة الحصان.
٥٠ - تفاصيل النصف الأول من نصب الحرية.
٥١ - تماثيل «الإستشهاد» و«الأمومة» في نصب الحرية.
٥٢ - إطلاق سراح المعتقل السياسي في نصب الحرية.
٥٣ - «الإنسان والأرض» نقش بارز على مربع من الجبس طول ضلعه ٤٥ سم من أعمال جواد سليم في سنة ١٩٥٥.
٥٤ - «أطفال يلعبون» لوحة زيتية رسمها جواد سليم في عام ١٩٥٣/٥٤.
٥٥ - «السجين السياسي المجهول» نموذج مصغر من الجبس تقدم به جواد سليم للدخول في مسابقة دولية سنة ١٩٥٢.
٥٦ - باب خشبي منقوش من أعمال محمد غني في سنة ١٩٦٤.
٥٧ - «فارس» لوحة زيتية رسمها فائق حسن في الثمانينات.
٥٨ - «القائد المناضل صدام حسين مع الشعب» لوحة زيتية رسمها محمود أحمد في الثمانينات.
٥٩ - التمثال القديم للجندي المجهول بميدان سعدون في بغداد كان صنعه رفعت جادرجي في أوائل الستينات.
٦٠ - قوس تيسفون في جنوب بغداد مباشرة أقيم في القرن الثالث الميلادي.
٦١ - جامع الخلفاء الذي صممه محمد مكية في سنة ١٩٦٣. وتظهر في الصورة جزئيات الأجر القديم والجديد.
٦٢ - منظر عام لجامع الخلفاء.
٦٣ - مشروع التوسيع المقترح لجامع الخلفاء المقدم من الهيئة التعاونية للمهندسين سنة ١٩٨٢.
٦٤ - التصميم الذي قدمه محمد مكية في مسابقة مشروع جامع بغداد سنة ١٩٨٢.
٦٥ - رسام يحمل صوراً خطها بدمه لصدام حسين!
٦٦ - رسم رائج عند الشيعة يصور مشاهد من عذاب الأخرة.
٦٧ - ملصق حائطي سريالي ظهر في بغداد خلال الثمانينات.
٦٨ - «مسيرة البعث» تمثال بميدان المتحف في بغداد كلف بصنعه خالد الرحال في سنة ١٩٧٣ ويبلغ ارتفاعه ٣٥ متراً وعرضه ١٥ متراً.

٦٩ ـ «شرقاوية» (فتاة عربية من جنوب العراق) تمثال من صنع خالد الرحال في أوائل الستينات.

٧٠ ـ «نصب الحرية» وتفاصيل صورته الرئيسية من أعمال جواد سليم سنة ١٩٦١.

٧١ ـ تمثال الملك فيصل الأول في بغداد أوائل الثلاثينات وضع فكرته فنان أجنبي (مجهول الإسم).

المحتويات